

**La representación de la migración en cuatro películas
peruanas de los ochenta**

Pablo Salinas

Thesis submitted to the
Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies
In partial fulfillment of the requirements
For the PhD degree in Spanish Literature

Department of Modern Languages and Literatures
Faculty of Arts
University of Ottawa

© Pablo Manuel Salinas Martínez, Ottawa, Canada, 2013

INDICE

RESUMEN	v
ABSTRACT	vi
AGRADECIMIENTOS	vii
DEDICATORIA	viii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO UNO	16
Recuerdo aquella vez: Lima en los ochenta	16
1. a. Acercamiento histórico al desborde (im)popular en el Perú urbano hasta los ochenta.....	20
1. b. Elementos teóricos en torno a la constitución de una instancia discursiva.....	34
1. c. Los ochentas entre el apocalipticismo y la ceguera colectiva: Un estado del discurso social.....	48
1. d. De la narrativa salvaje al realismo cinematográfico y su estrategia de apropiación de la realidad.....	74
CAPÍTULO DOS	100
Apocalipsis ahora (1980-1990), el fin del cine criollo en <i>Maruja en el infierno</i>	100

2. a. ¿Se acabó y punto?: Alegoría y <i>mise en abyme</i> en el íncipit de <i>Maruja en el infierno</i>	104
2. b. Como una aventura que nadie ha gozado, la crisis de lo popular criollo en <i>Maruja en el infierno</i>	125
2. c. Del cine de creación individual al cine colectivo.....	147
CAPÍTULO TRES	165
Las locas ilusiones y la llegada del cine migrante con <i>Gregorio del grupo Chaski</i>	166
3. a. Postales de la modernidad en el Íncipit de <i>Gregorio</i>	169
3. b. El viejo puente, el río y el mercado: avatares de la subjetivación en <i>Gregorio del Grupo Chaski</i>	184
3. c. <i>Gregorio</i> , el sujeto migrante en la constitución de la ciudad mercado ambulante.....	210
CAPÍTULO CUATRO	231
El cine en el mundo de los pobres	231
4. a. Lima en chicha: de los presupuestos del cine colectivo a la representación cinematográfica de la estética chicha	234
4. b. Íncipit y éxipit en el proceso de resignificación en <i>Los Shapis en el mundo de los pobres</i> : la construcción del nuevo sujeto popular.....	247

4. c Ese amargo amor: contradicciones entre el discurso musical y el discurso cinematográfico.....	269
CAPÍTULO CINCO.....	292
Ni Dios ni el diablo en la tierra del sol.....	292
5. a. Ríos de sangre y estrategias de intertextualidad en el íncipit de <i>Ni con Dios ni con el diablo</i>	294
5. b. La vuelta del sujeto folclórico en <i>Ni con Dios ni con el diablo</i>	317
CONSIDERACIONES FINALES O DE LA PERTINENCIA DE “TODA REPETICIÓN ES UNA OFENSA”.....	342
BIBLIOGRAFÍA.....	350

RESUMEN

En esta tesis desarrollo el concepto de instancia discursiva aplicada al protagonismo de la representación del migrante en el cine peruano. A través del análisis de la producción cinematográfica en la década de los ochenta, demuestro que el cine urbano presenta la crisis de la preponderancia de una subjetividad criolla en un circuito de homogeneidad cultural. En su lugar se muestra un proceso de heterogeneidad donde el referente migrante, aun siendo parte del nuevo contexto urbano, pertenece a un universo cultural distinto al del enunciador que lo pone de relieve.

Considero que la preocupación por la experiencia migrante en el cine urbano es consecuencia de la crisis de la concepción de lo popular criollo como metonimia de lo nacional y muestra de nuevas formas de comprender la ciudad. Este interés por subjetivar al migrante a través de la narrativa produce una diversidad de representaciones que van a coincidir con los acercamientos a los sujetos mostrados en las películas del corpus de mi tesis. Me refiero al sujeto criollo en *Maruja en el infierno* (1983), el sujeto migrante en *Gregorio* (1985), el nuevo sujeto popular en *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1986) y finalmente la vuelta al sujeto folclórico en *Ni con Dios ni con el diablo* (1990).

Afirmo que en estas representaciones, la crisis del sujeto criollo no significó el final de su representación como paradigma de urbanidad en las décadas siguientes. Las películas dieron cuenta en cambio de una necesidad de reconfiguración de la escena urbana ante la presencia de otros actores que se integraban dentro del imaginario de lo popular, antes restringido dentro los márgenes de lo criollo.

ABSTRACT

In this thesis I develop the notion of discursive instance applied to the internal migrant's prominent role in Peruvian film. Through an analysis of film production during the eighties, I demonstrate that urban film reveals the crisis of the predominance of creole subjectivity within a cultural homogeneity. In opposition to this, it shows a heterogeneous process where the migrant referent, although part of the new urban context, belongs to a different cultural universe than that of its enunciator.

I consider that this interest in the migrant experience in urban film is a consequence of the crisis of the "creole" as a metonymy for the "national subject" and that it also indicates new ways of understanding the city. This interest in subjectivizing the migrant through narrative produces diverse representations, which correspond to my approaches to the subjectivities shown in each film analysed in my thesis: the creole subject in *Maruja en el infierno* (1983), the migrant subject in *Gregorio* (1985), the new popular subject in *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1986), and finally the return to the folkloric subject in *Ni con Dios ni con el diablo* (1990).

I argue that in these representations the crisis of the creole subject does not mean the end of its representation as a paradigm of urbanity in the following decades. Instead, the films highlight the need to reconfigure the urban scene due to the presence of other actors joining the popular imaginary, which was previously restricted to the margins of "lo criollo".

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi reconocimiento al Dr. James Cisneros por el apoyo fraterno desde que comencé mis estudios graduados. Agradezco también a mi director Dr. Gastón Lillo por su labor crítica y su orientación en estos cuatro años. Muchos de los aciertos que esta tesis pudiera tener surgieron de amenas conversaciones con ambos maestros. Agradezco a mis padres, entre muchas cosas, por ser y estar, como en el primer día.

Dedico esta tesis a Noelia y Alonso por acompañarme en la fortaleza de libros, papeles y de frases en la pizarra, en que se convirtió nuestro hogar. Como nietos, hijos y padres de migrantes, esa pequeña pizarra fue una ventana hacia la memoria donde viejas palabras nos conectaban con otros “yo” que habíamos dejado en el camino y otras nuevas abrían compuertas para imaginar en lo que nos íbamos transformando.

...A la comunidad campesina de San Mateo de Choque

...cuando tiraba piedritas al agua

...y el río me las devolvía.

La representación de la migración en cuatro películas peruanas de los ochenta

INTRODUCCIÓN

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la ciudad de Lima ha conocido un proceso masivo de migración desde los Andes que la ha transformado radicalmente. La actividad migratoria ha sido desde entonces un fenómeno importante que ha desvirtuado cualquier intento de clasificar el Perú en base a una nación criolla (principalmente urbana) y otra indígena (masivamente rural)¹.

La nueva situación producto de las denominadas oleadas migratorias ha revolucionado las formas de representar la experiencia urbana. Entre los intentos de plasmar este hecho social se inscribe también la cinematografía peruana. Como fenómeno trascendente en el siglo XX, la cinematografía en el Perú pasa, desde la

¹ José Matos Mar señala que la primera mitad del siglo XX se constituyó en el plano social como "dual" debido a la existencia de dos "Perúes" o dos sociedades que no se reconocían entre ellas (31). En el plano de las representaciones es trascendente el enardecido debate que surge entre posturas artístico-literarias denominadas evadidas versus telúricas, hegemónicas versus andinas o cosmopolitas versus regionales. Esta clasificación, que se centra en el tema de la poca representatividad de un grupo con respecto al otro, evade sin embargo otros temas de mayor actualidad como la representación femenina o los rasgos comunes que comparten la mayoría de los que debaten.

entusiasta representación de la modernidad internacional plasmada en la primera proyección del cinematógrafo en Perú (en su ciudad capital) en 1897,² donde se proyectaron imágenes de las grandes metrópolis europeas (el París de *la Belle Époque*); hasta el desencanto con que se ingresa a la representación de una ciudad perteneciente a un mundo de barriadas, villas miseria y pueblos jóvenes³, dentro de un globalizado *Planet of Slums* (Mike Davis 2007) en la década de los ochenta.

Mientras las primeras proyecciones de imágenes urbanas nacionales a comienzos de siglo consistieron en diversas tomas de la salida de la élite económica y social de la misa dominguera, la proyección de *Maruja en el infierno* en 1983 retrató una ciudad de condenados a la locura por los fallidos intentos de industrialización y del fracaso de lo que Fernando de Trazegnies, llamó la “modernización tradicionalista”.⁴ Este contexto fue la antesala para la aparición de *Gregorio* en 1984 que enfatizó en pantalla gigante la presencia de inmensas y miserables barriadas en la capital y puso de relieve las tribulaciones de inmigrantes que vivían entre el límite de la mendicidad y la delincuencia, en una sociedad cuyo ilusorio orden había sido ya desbordado por la nueva y dura experiencia urbana que mostraba la película.

² El historiador Jorge Basadre acuñó el término “república aristocrática”, para el periodo desde 1894 hasta 1919. Fue en este periodo donde se produce la reconstrucción del país después de la guerra con Chile y el gobierno cae sucesivamente en manos del Partido Civil, representantes de la denominada oligarquía peruana. Fue en ese ambiente donde se produjo la primera proyección en el salón jardín de Estrasburgo en el centro de Lima.

³ En diciembre de 1968, el gobierno de Juan Velasco Alvarado crea la ONDEPJOV (Organismo Nacional de Desarrollo de Pueblos Jóvenes) y cambia la denominación de barriadas por Pueblos Jóvenes. (Ver Henry Dietz 149).

⁴ Trazegnies plantea esa idea en *La idea del derecho en el Perú republicano del siglo XIX*. El concepto de cuenta de “un proceso de modernización desde arriba, en el que la clase tradicional ingiere fuertes dosis de modernidad en la medida que la transformación no ponga en peligro el carácter dominante de dicha clase (28).

La denominada alquimia entre celuloide y asfalto, como la denominara Mike Davis,⁵ sin embargo, no ha sido revisada a profundidad en el caso limeño, ni desde el campo de la sociología ni la crítica cinematográfica. Es por ello que en esta tesis analizo la representación cinematográfica peruana en la década de los años ochenta, profundizando su fenómeno más evidente: la inmigración del campo a la ciudad.

En el análisis de este fenómeno, mi tesis plantea estudiar la formación discursiva en torno a la migración.⁶ Específicamente, realizo un corte sincrónico en la década de los ochenta. El objetivo será dar cuenta de un “momento histórico” que responde a una coherencia dada por regularidades, dispersiones y tensiones discursivas en torno al migrante en la producción cinematográfica peruana. En tal sentido propongo, siguiendo las tesis de heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar, que el cine urbano durante la década de los ochenta muestra la crisis de la preponderancia de una subjetividad criolla con matices de homogeneidad cultural entre enunciador y sujeto representado. En su lugar, se presenta una situación de heterogeneidad donde el referente migrante, aun siendo parte del nuevo contexto urbano, proviene de un universo cultural distinto y ajeno muchas veces al enunciador que lo pone de relieve.

Sostengo asimismo que el protagonismo del migrante en el imaginario de lo popular urbano en el cine nacional interactuó en esa década con un fenómeno generalizado de debilitamiento del poder de la ciudad como órgano de expansión de ideología, expresado en la ecuación Estado=ciudad letrada. Entiendo la aparición de la

⁵ En el comentario a *Screening the City* (2003), editado por Mark Shiel y Tony Fitzmaurice.

⁶ El concepto proviene de Michel Foucault en *L'archeologie du savoir*. Edgardo Castro, en *El vocabulario de Michel Foucault* transcribe la noción como "un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa" (140).

instancia discursiva⁷ migrante como el intento de responder a la urgencia de dar cuenta de este fenómeno trascendente. Esta instancia discursiva se constituyó de un nudo de discursos plurales sobre el migrante. Para comprender esta herramienta de análisis me inspiro en los trabajos de Bajtín sobre el uso de la palabra (el discurso, el *slovo*)⁸ como arena de lucha, como instancia que va cobrando significados nuevos en función de su utilización y de las ideologías que se la apropian.

El discurso en torno al migrante interno, habiendo comenzado su protagonismo a mediados del siglo XX, especialmente en la literatura, es también utilizado en la televisión y los medios de prensa. En cada traslado su utilización sufre las transformaciones de los grupos que se lo apropian, siendo las apropiaciones más evidentes las realizadas por los grupos con poder de enunciación. Es durante la década de los ochenta que una corriente importante de films se inscribe plenamente en este nudo de discurso, en este topos o “lieu où convergent toutes les formations discursives, instituées comme propres aux différentes disciplines du savoir de l’époque, dans leur division du travail discursif” (Gómez-Moriana 24). En ese instante del discurso sobre el migrante es cuando se producen las representaciones del migrante que analizo en las películas de mi corpus.

En los ochenta se produce un debilitamiento de los denominados aparatos ideológicos del estado (AIE)⁹ como órganos difusores de la ideología. Estos AIE, remontándose a nociones consolidadas en el siglo XIX pero de raigambre colonial,

⁷ Concepto perteneciente a Antonio Gómez-Moriana, que como los demás citados en esta introducción desarrollaré en los capítulos siguientes en relación directa con las películas que analizo.

⁸ La propia palabra *slovo* se resiste a una traducción o interpretación unívoca. En este caso puedo referirme a la traducción de Michael Holquist que utiliza “discurso” en “Discourse in the Novel”, uno de los ensayos en *The Dialogic Imagination*.

⁹ Término tomado de Louis Althusser.

habían tomado las representaciones urbanas como paradigma de modernidad y nacionalismo, relegando lo andino o rural al ámbito de lo folclórico o mítico. A nivel latinoamericano, nos encontramos también frente al final de los grandes proyectos populistas que intentaban homogeneizar cada identidad nacional y relacionar estrechamente a sus ciudadanos con los proyectos estatales. Este contexto continental tuvo particularidades en el caso peruano, que paso a explicar brevemente.

Inspirado en la tesis de Cecilia Méndez en “Incas sí, indios no: Apuntes para el desarrollo de un nacionalismo criollo en el Perú”, considero que un primer momento de instauración de una AIE republicano se produjo con la consolidación del denominado “nacionalismo criollo” en 1839, al final de la derrota de la confederación Perú-Boliviana. Muy atenta al rol de las representaciones y los productos culturales, Méndez toma el caso del poeta, dramaturgo y miembro de la aristocracia limeña Felipe Pardo y Aliaga, sosteniendo la existencia en su producción de “elementos de una retórica que el siglo veinte convertirá en discurso histórico instrumental al poder” (20). El sistema de valores impulsado por el “nacionalismo criollo” sobrevivió sin mayores cambios hasta las primeras décadas del siglo XX cuando el Perú comienza un tímido proceso de industrialización (con constante crecimiento urbano) y aparecen corrientes ideológicas que abogan por una mayor inclusividad.

El país sin embargo no experimenta una política de masas hasta el golpe militar de Juan Velasco.¹⁰ Este es un momento importante de debilitamiento de estructuras tradicionales de poder, cuando las fuerzas armadas intentan ejercer el control social a través de la intervención política. Sin embargo, el proyecto populista vertical del

¹⁰ Méndez sostiene que el “nacionalismo criollo”, con ciertas variantes, “ha estado vigente como ideología del poder hasta por lo menos el gobierno de Velasco (1968-1975)” (4).

gobierno militar, aun declarándose por decreto revolucionario y ejerciendo poder político, nunca disfrutó de un liderazgo intelectual y moral sobre las masas que se iban incorporando activamente a la vida nacional. El tradicional nacionalismo criollo aplicado a lo popular, continuó ejerciendo ese liderazgo expresado en el orden de las representaciones, que es el que me interesa, hasta finales de los setenta. Ya para la década de los ochenta evidencian sus falencias, no solamente desde los actores políticos (como había sido en el caso del gobierno militar), sino debido a las manifestaciones culturales de los nuevos migrantes.

Fue en esos años cuando el debilitamiento de lo tradicional urbano como metonimia de lo nacional repercutió en el fenómeno de transmisión de un sistema de valores, morales, sociales, etc. Para ese momento, ya se había instalado en la ciudad una gama cultural que en base a la presencia demográfica de sus practicantes y a su capacidad de adaptación, hacía sentir su presencia y reclamaba un lugar en las representaciones reclamando una reconfiguración de las estructuras sociales.

Sostengo que el debilitamiento de lo que Althusser denomina aparatos ideológicos del estado, debido al anacronismo del proyecto del nacionalismo criollo y su imposibilidad para resolver los retos de la nueva configuración cultural propició una transformación de las relaciones sociales urbanas. En ellas los grandes proyectos ideológicos comenzaban a perder mayor credibilidad en beneficio de nuevas lealtades entendidas dentro del marco de relaciones económicas de supervivencia y adaptación. Me refiero a relaciones autónomas con respecto a la regulación estatal, como veríamos con claridad en la década siguiente. Durante los ochenta, la crisis del tardío proyecto populista del Estado originó a su vez un espacio para la diversidad en las formas de

representación. En el campo de la enunciación cinematográfica, este mismo debilitamiento originó la crisis de una y el surgimiento de varias otras formas de subjetivación entre las que destacan las que corresponden a cada capítulo de mi tesis: el sujeto criollo, el sujeto migrante en términos de Antonio Cornejo Polar, el migrante utilizado como sujeto popular y finalmente el retorno al sujeto folklórico.

Más que adentrarme en la discusión abstracta a propósito de los procesos de subjetivación, considero que el estudio de casos como el peruano en los ochenta puede ser particularmente útil para observar de manera concreta cómo la enunciación, en este caso cinematográfica, constituye una herramienta de subjetivación de individuos pertenecientes a una sociedad cuyo aparato estatal (y todo el discurso hegemónico que lo había constituido) entra en una reconstitución debido al momento histórico que la pone en entredicho.

Sin caer en el determinismo y en la negación del poder de agencia a estas instituciones, considero que la enunciación cinematográfica peruana, dentro de toda la gama de producciones audiovisuales, fue relevante para la constitución de una subjetividad migrante en la década de los ochenta. Es decir, afirmo que la cinematografía tuvo una capacidad de gestión de su aproximación con respecto al migrante, pero que esta no dejó de inscribirse dentro de la instancia discursiva que se constituía. La diversidad de acercamientos hacia el tema de la migración en esta década nos entrega un testimonio del grado de autonomía y resistencia con respecto a discursos oficiales que se puede presentar en un género como el cinematográfico.

Aunque durante el desarrollo de la tesis acudiré casi exclusivamente a conceptos teóricos como soporte de mis análisis de las películas que constituyen el corpus de mi

investigación, me permito introducir la problemática con un ejemplo extraído de mi propia experiencia, como sujeto social en el contexto histórico de los ochenta. El objetivo será comprender la importancia de los medios masivos de comunicación en el caso peruano, especialmente la industria cinematográfica, motivo de mi interés en este trabajo.

A finales de la década se había hecho muy común que las fuerzas policiales o las militares, en su afán por detener la brutal ofensiva de Sendero Luminoso, detuvieran a los autobuses que circulaban por la parte de Lima recientemente urbanizada, donde sobrevivía la mayoría de la población. La ausencia de garantías constitucionales, producto del estado de emergencia decretado por ley permitía a las fuerzas estatales detener a cualquier persona sin mayor motivo. Un caso frecuente era la detención de un autobús por la policía, en pleno apagón general, a la orilla de una carretera sin mayor iluminación que las pocas estrellas que filtra el nublado cielo de Lima. Los policías subían y comenzaban a recorrer el autobús. Los pasajeros agachaban un poco la cabeza o se quedaban con la mirada en el vacío, intentando mantener el semblante inexpresivo. El policía se convertía en el agente todopoderoso que interpelaba, en nombre del estado y de manera aleatoria, a los individuos sentados en fila. Uno de ellos iba caminando por el pasadizo y de pronto se escuchaba: “Tú...tú...tú”, sin mayor explicación que los propios criterios del interpelante para escoger a unos y dejar tranquilo a los otros. Los pasajeros, manteniendo un silencio sepulcral y un rostro tranquilo completamente ajeno a la crítica situación, no adquirirían consciencia de su suerte inmediata hasta que el interpelante los nombraba con un “tú”. Entonces estaba obligado a levantar la cabeza y

asegurarse de que el llamado había sido para él o ella, lo que se confirmaba con la segunda parte de la actitud interpelante: “papeles (documentos)”.

Habiendo participado involuntariamente de este ritual, me pregunté desde un comienzo cuáles eran los criterios de los agentes policiales para escoger a sus interrogados. Me asaltaba también la necesidad de saber con qué herramientas contaba, y contaban los demás, para responder a esa interpelación. En términos de Althusser, esto se podría traducir en: cómo emergíamos como sujetos al ser interrogados con un “Hey, tú...Documentos”, no solamente desde un autobús, sino en docenas de otras circunstancias en nuestra interacción con la Lima de los ochenta.

De esta experiencia social parto para sostener la trascendencia de los discursos que los individuos consumían en torno a sí mismos. Estos les proponían un lugar en el sistema social y desplegaban toda su fuerza y constancia para sujetarlo a él. Si mediante el “control de identidad” expresada en la voz “tú”, los individuos experimentaban su relación física con el sistema que los interpelaba, en el consumo placentero, en la resistencia o la negociación cotidiana con los enunciados emanados de su sistema social los individuos se encontraban con las herramientas, con los discursos que se les ofrecía como modelos de identificación.

Uno de estos nudos discursivos, sin duda uno de los más importantes, se plasma en la instancia discursiva “migrante”, aparecida en la literatura a comienzos de la segunda mitad del siglo XX y en el cine a inicios de la década de los ochenta. Como la inmensa mayoría de los nuevos habitantes urbanos estaba compuesta de fuerza laboral sin mayor acceso a la literatura, pero sí en contacto frecuente con los medios audiovisuales, la radio, el cine y la televisión se constituyeron en los más importantes

medios que vehicularon la o las ideologías que lo subjetivaban en las grandes narrativas.

Por ello, mi interés en esta tesis es indagar sobre la representación cinematográfica de la migración como participante del nudo discursivo que mediante la narrativa empujaba a que el individuo emergiera como sujeto en la sociedad. Ello reafirmará al cine como actividad cultural que no solamente se alimenta de su contexto, sino interactúa con él, participando en el conflictivo proceso de formación de sujetos a través de los productos culturales en los que se constituyen cada una de las películas que analizo.

Volviendo al universo diegético de las películas de mi investigación, asumo como premisa que la aparición del sujeto migrante no significó el final, sino la crisis y posterior transformación de una subjetividad criolla que continuó relacionada con la idea del control económico y social y de las representaciones culturales. Estas películas, dieron testimonio de un cambio de configuración de la sociedad urbana y de un proceso de desestabilización de los discursos dominantes que habían utilizado el de subjetivación (tradicional criolla) como elemento primordial de esta sociedad. Significaron también un testimonio de reconversión de la hegemonía, que apoyada en la diversidad subjetiva de lo popular urbano (en su faceta popular migrante), intentaría insertar a los individuos representados en su proyecto neoliberal. Estos intentos corrieron paralelos a otros proyectos que se le oponían violentamente, como veremos en el análisis de las películas.

En cuando al corpus de mi tesis, aunque me referiré al conjunto de la producción fílmica peruana de la década de los 80, mi investigación se centrará específicamente en

el análisis detallado de cuatro filmes considerados como representativos de las tendencias estéticas e ideológicas del conjunto de la producción: *Maruja en el infierno* (Francisco Lombardi, 1983), *Gregorio* (Grupo Chaski, 1985), *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Juan Carlos Torrico, 1986), *Ni con Dios ni con el diablo* (Pereira, Nilo, 1990).

Las películas han sido escogidas, no en base a una particularidad estética, sino a la presencia, en forma de signos o configuraciones textuales particulares, de las circunstancias sociohistóricas que esta tesis aborda (migraciones). No será intención de este trabajo examinar los textos como supuestos reflejos de las circunstancias mencionadas, sino como productos culturales que dialogan interdiscursivamente sus circunstancias de emergencia a través de sus formas y contenidos.

El primer capítulo “**Recuerdo aquella vez: Lima a inicios de los ochenta**”, constituye una aproximación al contexto sociodiscursivo histórico que originó y con el que interactuaron las producciones cinematográficas que analizo. Mi objetivo se concentra en acercarme al fenómeno migratorio, explicado por José Matos Mar en términos de “desborde popular”. Sin pretender profundizar debates sociológicos, sostengo que es importante para un adecuado análisis de mis películas, revisar el punto anterior a la inserción del migrante y sus prácticas culturales dentro del fenómeno de lo popular urbano. En el terreno de las prácticas sociales de la nueva ciudad, me será útil el concepto de “discurso social”, como un estudio de las condiciones de aparición del personaje migrante en el cine urbano. Al respecto considero que las matrices discursivas más recurrentes, en el contexto de aparición del protagonista migrante en el cine, fluctuaron entre la tendencia a un apocalipticismo, típico de sociedades que viven

crisis extremas, y la de ceguera colectiva, especialmente en el Perú urbano, que negaba la gravedad de la crisis que se estaba produciendo.

En el segundo capítulo “**Apocalipsis ahora (1980-1990), el fin del cine criollo en *Maruja en el infierno***”, entro directamente al análisis de las películas, examinando la manera en que los conceptos de ceguera colectiva y apocalipticismo orientan la representación de la Lima de los primeros años de los ochenta. Con ello doy cuenta de la consolidación del realismo cinematográfico en el cine y sus relaciones con la literatura surgida a finales de la década de los cincuenta. No es intención de este capítulo presentar la película como un reflejo de la agonía de lo que Raúl Bueno, citando a Basadre, Matos Mar y Hernando de Soto, denomina “país oficial”, en provecho del surgimiento del “otro” país, ese país representante del Perú profundo, denominado país real. Siendo el cine un producto de la cultura de masas, considero que es factible también generar un contradiscurso que se relacione de manera conflictiva con el hegemónico (aunque debilitado) en la ciudad.

En cuanto a la textualidad que de este intento surge, *Maruja en el infierno*, se muestra como una película bisagra que, al alegorizar el apocalipsis de los sujetos criollos en la ciudad, permite la emergencia de un nuevo tipo de cine que se aborda en los capítulos subsecuentes.

En el tercer capítulo “**Las locas ilusiones y la llegada del cine migrante con *Gregorio del grupo Chaski***” analizaré la participación del cine peruano dentro de una serie de discursos (artísticos, literarios, políticos, jurídicos, etc.) que generan el nacimiento de una nueva instancia discursiva, producida por la representación de un

momento trascendente del proceso de migración interna desde el campo a la capital del país.

Sostengo que el resultado textual de esa nueva postura en el cine peruano es la construcción en *Gregorio* de un nuevo tipo de identidad urbana móvil y descentrada en la cual el sujeto que migra se enajena de las marcas culturales de su cultura primigenia (la andina) en un intento inútil de negociar su participación dentro de una cultura urbana en crisis. Observaremos que, al incluir el cine en la serie de discursos creadores de una nueva categoría identitaria, la del migrante andino, la película contribuye a la creación de un nuevo espacio de su subjetivación en la nueva escena nacional.

En el cuarto capítulo “**El cine en el mundo de los pobres**”, analizaré las formas por las cuales las prácticas culturales de los migrantes fuerzan su incursión dentro de lo popular urbano a través del fenómeno denominado cultura chicha. Observo la emergencia de este fenómeno paralelamente a la crisis de una sociedad formal y a la aparición de nuevas formas de supervivencia en la ciudad asociadas a la informalidad que serán circunscritas dentro del concepto de “ciudad mercado ambulante”.

En este contexto propongo la incursión de la figura de migrancia dentro del circuito comercial del cine peruano. Son los denominados invasores, que en *Gregorio* se muestran rechazados por la sociedad formal, los que van a ser invitados a consumir cine urbano a través de la representación del migrante triunfante mediante el fenómeno chicha más relevante: la música. El intento de delimitar este fenómeno es importante para analizar la manera en que la representación del inmigrante dentro de lo popular

urbano cambia en los medios de comunicación y los canales que la formalidad les ofrece.

En el quinto capítulo **Ni Dios ni el diablo en la tierra del sol**, vemos cómo el género narrativo representativo del cine es utilizado para realizar un recuento del binomio violencia-inmigración y cómo estos fenómenos sociales se articulan en las producciones audiovisuales en los ochenta. En este contexto se da inicio al cine que pone de relieve el accionar de Sendero Luminoso. Señalo la importancia que tiene este inicio al resaltar la vigencia de esta temática, atestiguada por producciones recientes como *Días de Santiago* y *La teta asustada*.

La película muestra, contrariamente a la transformación que venía sucediendo en el referente, el limitado poder de “agencia” del migrante, quien es hablado tanto a nivel del tratamiento estético como en la trama de la película. El acercamiento a esta instancia de discurso: sujeto migrante, muestra que además de las intenciones de denuncia social, la película revela que la producción cinematográfica peruana todavía se valía de sus propios parámetros extraídos de la cultura formal (literatura, música de los medios masivos, etc.) para intentar comprender el fenómeno de la migración, como atestiguan los episodios del presagio fatal en el íncipit (intriga de predestinación) y el cumplimiento del mismo, sin posibilidad de desarrollo del personaje.

Por último, en las conclusiones, retornamos a la tesis de heterogeneidad de Cornejo Polar, para auscultar al sujeto social a lo largo de las películas del corpus y desde esa posición se examinan los procesos posibles de hibridación y transculturación que se producen en la ciudad mercado ambulante y si estos procesos favorecieron la

subjetivación del migrante bajo variables favorables a la recomposición de los discursos hegemónicos que se consolidaron en la década de los noventa. Observamos también la pertinencia del concepto de ciudad mercado ambulante que se presenta desde *Gregorio* y que reemplaza a la ciudad apocalíptica que nos muestra *Maruja en el infierno*. Esta nueva cartografía urbana móvil que reemplaza a otros conceptos como ciudad jardín, donde lugares marcados por el flujo como un mercado ambulante reemplazan emplazamientos fijos como el río o el puente, nos llevará a comprender la dificultad con que se encuentran el discurso cinematográfico al localizar al protagonista migrante dentro de la gesta de migrar. Este análisis revela a mi juicio, las diversas estrategias de acercamiento a la nueva instancia de discurso, en ella se puede observar hasta qué punto la subjetivación del migrante desde el cine peruano resiste a un discurso oficial debilitado, pero que se reorganiza en la década siguiente, aprovechando al máximo los personajes e historias que este discurso había rescatado y canonizado en los ochenta.

CAPÍTULO UNO

RECUERDO AQUELLA VEZ: LIMA EN LOS OCHENTA

En este capítulo, llevo al campo de la crítica cinematográfica algunas categorías de análisis acuñadas para el estudio de lo popular, la ciudad y el fenómeno de la migración interna en Lima. Considero que estos estudios son pertinentes en mis análisis debido a que los procesos semióticos¹¹ del cine potencian la efectividad de su representación espacio-temporal. Es importante recordar que el nacimiento del cine está íntimamente ligado al carácter industrial de las ciudades de fines del siglo XIX y que el florecimiento de la industria cinematográfica es un proceso evidentemente urbano,

¹¹ En *New Vocabularies in Film Semiotics, Structuralism, Post Structuralism, and Beyond*; Rober Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, sostienen lo siguiente “Literary language, in this sense, is the set of messages, whose matter of expression is writing; cinematic language is the set of messages whose matter of expression consists of FIVE TRACKS of channels: moving photographic image, recorded phonetic sound, recorded noises, recorded musical sound, and writing (credits, intertitles, written materials in the shot)”. (37)

independientemente de la puesta en escena o proceso de textualización del espacio representado.

El cine se ha constituido como la forma cultural más importante del siglo XX y este producto cultural ha criticado o celebrado la experiencia urbana desde sus primeros momentos (Shiel, Fizmaurice 1). Podemos recordar entre ellos las proyecciones sobre París de los hermanos Lumière en 1895, *Man with a Movie Camera* de Vertov en 1929, *Berlin, Symphony of a Great City* de Walter Ruttmann en 1927 o *À propos de Nice* de Jean Vigo en 1930 donde la representación de la ciudad es trascendental. Asimismo, presenciamos un florecimiento de películas-homenaje a grandes ciudades como *Paris, je t'aime* (2006) o *New York I love you* (2009), realizados como productos colectivos de destacados directores cinematográficos.

No ha sido necesariamente el género “homenaje” el predominante en Latinoamérica. Siguiendo a Anna Claydon, podríamos inclusive adelantar la presencia de una llamada “city of the other” en el cine, con películas que recrean crudamente la experiencia de vivir en la ciudad del denominado subalterno o sujeto de la modernidad, tal es el caso de *Los olvidados* (Luis Buñuel 1950), *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles 2002), *Mundo grúa* (Pablo Trapero 1999), *Amores perros* (Alejandro González Inárritu 2000), etc.

A pesar de la importante bibliografía crítica sobre el desarrollo del cine latinoamericano, los estudios sobre la producción fílmica en el Perú se encuentran todavía en un primer periodo de constitución. En la última década han comenzado a

surgir importantes estudios de historia crítica, pero no hay una crítica cinematográfica extensa sobre un tema de tanta vigencia como ciudad e inmigración en el cine peruano.

Considero necesario comenzar la reflexión sobre este tema afirmando que el fenómeno social al que se acerca esta investigación, aun siendo de larga data, puede resumirse a grandes rasgos, en el siguiente postulado:

El modelo civilizador que había prevalecido en el Perú y en América Latina desde la instalación de la colonia, en el que la ciudad proyecta orden y cultura en el campo, ha sido puesto en abierto entredicho por un modelo inverso, a partir de la segunda mitad del siglo XX, en que el campo y el interior de las naciones vuelcan su compleja heterogeneidad en las ciudades y las redefinen en términos de cultura y aun de organización social y política. (Raúl Bueno 59)

El planteamiento de Bueno me es útil para centrar el alcance de este trabajo y dialogar con los diversos conceptos que han sido utilizados para explicar el impacto de la migración. Las ideas más importantes que presento en esta tesis están orientadas siempre hacia el estudio de la representación cinematográfica de la migración en la urbe y son las que me permiten investigar el estado del discurso social¹² urbano en la Lima de la década de los ochenta. En esta interacción que genera el discurso social, es posible evaluar en qué coordenadas se podría localizar una subjetividad en gestación a través de las diversas narrativas.

¹² He tomado el concepto de discurso social de Marc Angenot que refiere a “ tout ce qui se dit et s’écrit dans une société [...] Le discours social est une rumeur globale [...] le bruit du monde qui va devenir matière textuelle ” (20).

En el primer subcapítulo “Elementos históricos del desborde (im)popular hasta los ochenta” abordo históricamente la noción de lo popular y su repercusión en el caso peruano. En un recorrido cronológico señalo la importancia para el Perú de la diversidad de acercamientos hacia lo popular. Comienzo con mostrar la articulación del denominado nacionalismo criollo en los primeros años de la independencia política y la constitución de una sociedad que excluía a las masas indígenas andinas como constituyentes activos de un proyecto nacional. Este proyecto que emplaza lo criollo como paradigma de una subjetividad urbana se relaciona en las primeras décadas del siglo XX con el surgimiento de lo nacional popular a nivel latinoamericano. En el caso peruano esto repercute en proyectos de nación más inclusivos, pero cuyos propulsores no consiguen concretar una política sólida desde el estado. Posteriormente, teniendo en cuenta siempre el papel fundamental de la industrialización de Lima a mediados del siglo XX en la construcción de discursos relativos a lo popular, me acerco a la supervivencia del nacionalismo criollo dentro de los intentos de fundación de lo nacional popular mediante lo “popular criollo” y su compleja relación con lo que se denominó después “popular migrante”.

En el segundo subcapítulo “Elementos teóricos en torno a la constitución de una instancia discursiva” realizo un recuento de las herramientas más importantes con las que analizo las películas de mi corpus. Desde la formación discursiva y la fijación de la instancia discursiva en torno al migrante, me acerco al concepto de heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar y su aplicación en el análisis cinematográfico.

En el tercer subcapítulo “Los ochentas entre el apocalipticismo y la ceguera colectiva, un estado del discurso social”, realizo un corte sincrónico en la década de los

ochenta. Esto nos permite tener clara idea de la pertinencia de la elección del contexto de emergencia de las películas. En la revisión de las manifestaciones más importantes de esa década otorgo especial atención a los fenómenos de ceguera colectiva y apocalipticismo.

En el cuarto subcapítulo “De la narrativa salvaje al realismo cinematográfico y su estrategia de apropiación de la realidad” realizo una presentación de la especial simbiosis entre literatura y cinematografía. En un proceso conflictivo de apropiación de la realidad, los textos presentan, en sus primeros instantes, denominados íncipits, lugares más densos de interacción con el contexto histórico-discursivo. Ellos se constituirán en el primer elemento de análisis en cada una de las películas.

1.a. Acercamiento histórico al desborde (im)popular en el Perú urbano hasta los ochenta

En este subcapítulo exploro en los orígenes de la noción de “lo popular”, la formación de “lo popular-nacional” y la especificidad del caso peruano. Todo ello sin perder de vista su inseparabilidad con lo urbano, lo que nos permitirá posteriormente relacionar las nociones originadas para comprender la construcción de los conceptos teóricos que mostraré en el subcapítulo siguiente.

Para deslindar posibles confusiones con la firmemente establecida corriente de estudios de la cultura popular en Europa, sostengo la particularidad de este fenómeno en el área andina debido a la variable étnica-cultural que no es materia central de análisis en estudios como *Popular Culture in Seventeenth Century England* de Barry

Reay, o *Understanding Popular Culture: Europe from the Middle Ages to the nineteenth Century*, editado por Steve L. Kaplan.¹³ Consciente de que este término adquiere dimensiones diferentes en el área andina, mi análisis se centrará en el acercamiento de las prácticas culturales de los migrantes al imaginario de lo popular dentro del circuito de producción hegemónico que domina los medios de comunicación masiva.

Históricamente, durante las primeras etapas del desarrollo de una conciencia nacional en esta región, se puede medir la intención de la producción letrada peruana de acercamiento a lo popular, apoyándonos en Benedict Anderson quien en su obra seminal *Imagined Communities* destaca el papel de los diarios y la narrativa en su formación. Teniendo en cuenta que durante la colonia la producción novelesca local carecía de existencia, necesitaremos referirnos a su periódico más importante: el *Mercurio Peruano* para una revisión rápida de lo popular. Al tomar como referencia a un órgano precursor de las ideas independentistas, observamos que este periódico, no incluye en sus páginas el concepto de pueblo más que como en su acepción de conjunto de edificios o poblado, diferenciando en todos los casos entre “pueblo” simplemente y “pueblo de Indios”.

Conforme a esta tendencia, rechaza una propuesta de Francisco de Paula de la Mata Linares, quien propone la eliminación de lo que a su entender constituía “varios defectos que estorban la felicidad de estos países” (*MP*, X, 344,1794: 257). El remitente, tenía identificados como defectos el sistema de castas arraigado en el Perú,

¹³ Es muy relevante que en la introducción a su libro, Steven L. Kaplan intenta definir los diferentes acercamientos a la cultura popular de la siguiente manera: The history of popular culture grows from the perception of division or difference: the culture of “the people” differs from the culture of the “elites”. There is no lack of efforts to draw a line between these types, or to declare that such a line functioned as a real boundary (6).

aunque este mismo sistema le sea favorable. Por ello, en nombre de la “utilidad”, palabra sagrada en el vocabulario ilustrado (incluyendo la denominada ilustración católica) había reclamado eliminar las separaciones étnicas y formar “un solo cuerpo de nación” con las repúblicas de indios y de españoles.¹⁴ La intención de formar “un solo cuerpo de nación” se irradiaría en el resto del continente con la publicación de la “Carta a los españoles americanos” de Juan Pablo Viscardo y Guzmán

Años después, en el acto de declaración de independencia, José de San Martín declara la separación de España “por la voluntad general de los pueblos”, en un intento por borrar mediante el discurso oficial las grandes contradicciones y oposiciones que había tenido su expedición y las que tuvo después la de Simón Bolívar. La voluntad general, provenía del aparato conceptual que había generado la Revolución francesa, en un contexto europeo, como señalamos, diferente al peruano. No es posible olvidar que los ejércitos denominados libertadores estaban compuestos en su mayoría de soldados que no habían nacido en el territorio de la república soberana que se pensaba fundar.¹⁵ También es importante destacar el rechazo rotundo de pueblos andinos como los

¹⁴ El tema fundamental es el cuestionamiento de la separación étnica del virreinato en dos repúblicas, de indios y de españoles. Mata Linares sostiene que esa separación se había hecho para los tiempos lejanos de la conquista y que en la actualidad es perjudicial tanto en lo político como en lo social (*MP*, X, 344, 1794: 260). La respuesta a la carta, que reprime categóricamente toda crítica a la sociedad de estamentos demuestra que el mantenimiento del orden público fue una constante en el espíritu de los mercuristas, cuya original interpretación o reinterpretación de las ideas de la ilustración los colocaba en constantes contradicciones y tal vez enfrentados en puntos de vista divergentes (si tomamos en cuenta lo que dice el mismo “Prospecto” y lo comparamos con la respuesta a la carta de Mata Linares podremos tener alguna idea de las aparentes contradicciones de sus postulados en temas como la igualdad universal y la separación de leyes de acuerdo a razas).

¹⁵ Carlos Rojas Osorio en *Latinoamérica, cien años de filosofía*, nos muestra una carta a Santander, donde Simón Bolívar manifiesta su idea del origen de la voluntad popular: “Estos señores piensan que la voluntad del pueblo es la voluntad de ellos, sin saber que en Colombia el pueblo está en el ejército, porque realmente lo está y porque ha conquistado este pueblo de manos de los tiranos; porque además es el pueblo que quiere, el pueblo que obra y el pueblo que puede; todo lo demás es gente que vegeta con más o menos malignidad o con más o menos patriotismo, pero todos sin ningún derecho a ser otra cosa que ciudadanos pasivos” (31).

iquichanos (a la nueva república criolla), quienes en plena guerra, que entendían de ocupación, juraron fidelidad a la corona española.

Inclusive la primera Constitución Política del Perú de 1823, que no se llegó a aplicar debido a la entrega de poderes dictatoriales a Simón Bolívar, se declara fruto de la voluntad popular, lo cual no consigue ocultar el hecho de que había sido resultado de una elección en las cuales solamente habían participado ciudadanos hombres, letrados, blancos o mestizos que poseían algún bien inmueble. Aún más, pasada la efervescencia de la lucha antiespañola, las clases hegemónicas buscarían reemplazar la prédica rousseauiana de la soberanía popular por una práctica más cercana a la de la soberanía nacional planteada por Sieyès.¹⁶

Dentro de este contexto, llegamos al momento que Cecilia Méndez denomina la “fundación del nacionalismo criollo”, con la derrota de la Confederación Perú-Boliviana en 1839 y su proyecto de restaurar la importancia de los Andes en la formación de una idea de nación en el Perú. Durante la lucha política e ideológica contra la Confederación, el denominado nacionalismo criollo, formulado desde Lima, buscó “la definición de lo "nacional-peruano" a partir de la exclusión y desprecio del indio” (15). Al triunfar los denominados ejércitos restauradores y el aparato propagandístico emanado de la costa central sobre los ejércitos de la Confederación Perú-Boliviana, la idea de lo indio se entronca con lo andino mediante su exclusión a un pasado mítico. Relegado a un pasado glorioso como pieza de museo, el indígena queda excluido de lo popular en el imaginario hegemónico peruano. A través de la narrativa, los Andes quedan dentro de un pasado memorable, pero fuera de un presente

¹⁶ Sièyes habla de una multitud, más que de un pueblo organizado. Como acota Omar Noria en *La teoría de la representación política del abate Sièyes*, esta “comenzará a ser una soberanía activa, una vez que los ciudadanos pasivos cumplan con los requisitos de razón censitaria y capacitaria” (170).

con un mínimo de representación hasta la llegada del Indigenismo. Con él una serie de escritores no indígenas se esfuerzan por dar cuenta de las tribulaciones de una multitud que no tenía posibilidad de expresarse debido a lo diferente de sus modos de enunciación (diferente lengua, diferentes canales de enunciación, etc), pero sobre todo a las condiciones socioeconómicas que se les había impuesto.

El hombre andino (y todavía con mucho más trabajo, la mujer andina) comienza entonces a ser “rescatado” también desde el campo académico, de una reclusión en el pasado, principalmente por la actividad antropológica peruana. Carlos Ivan Degregori (2000), nos indica que en sus comienzos esta tuvo todavía una perspectiva esencialista ligada a un exotismo un tanto disparatado. Sin embargo, esta característica perduró hasta la segunda mitad del siglo XX. Conviene aquí citar el ejemplo de la “búsqueda de la comunidad original”, auspiciada por uno de los diarios más importantes de la capital (y por ende de la república). En 1957, el diario *La Prensa*, junto con un grupo que contaba con arqueólogos, geógrafos, musicólogos y folkloristas emprendió una expedición hacia el descubrimiento del “último ayllu inka”. En la narración del arribo de la expedición a la comunidad de Kero, y la publicación de los resultados de esa tarea muy cercana a la labor arqueológica, Degregori enfatiza lo siguiente:

El texto resalta las peculiaridades de la “sociedad” Q’ero, la que de ese modo aparece como un objeto de estudio equiparable a las sociedades y culturas estudiadas por los antropólogos en cualquiera de los continentes y de la misma manera que son invisibles los funcionarios coloniales en muchas monografías antropológicas clásicas, en el texto de Núñez del Prado [el jefe de la expedición]

hay un personaje invisible: el patrón, que representa a lo occidental y el poder, pues resulta que Q'ero era un comunidad dependiente de una hacienda. (142)

Esta expedición recuerda de alguna manera el contacto de los primeros españoles, respaldados por una serie de autoridades como eclesiásticos, traductores y orientalistas, especialistas en el arameo y el sánscrito, que, con propósitos de conquista y conversión, trataban de dar cuenta de las prácticas culturales de los nativos americanos que encontraban a su paso. No son muy lejanos los casos de películas como *Raiders of the Lost Ark*, (Spielberg 1981) donde el académico occidental tiene que viajar a otros continentes, alejarse de lo hegemónico y lo popular en su propio centro cultural, para encontrar aquel otro lejano, salvaje e inescrutable. El indigenismo en sus diversas vertientes y sus campos de aplicación representó frecuentemente un intento desde la ciudad para comprender a ese otro lejano, con las herramientas que la tradición occidental, aunque periférica con respecto a los centros del saber europeos, otorgaba a sus creadores letrados.

A diferencia del relegamiento del componente andino, la noción de nacionalismo criollo en el Perú del siglo XX, tuvo gran arraigo en su vertiente popular dentro de la cotidianidad urbana. Esta idea tenía raíces fuertemente enraizadas en una concepción del mundo heredada de la colonia, que compartía en buena parte con los demás países del hemisferio. Es por ello que se puede emparentar con conceptos surgidos para explicar, y en algunos casos justificar, los procesos sociales y políticos macro regionales surgidos de una preocupación por analizar la diversidad cultural latinoamericana. Un caso importante es el surgimiento de la teoría de transculturación

de Fernando Ortiz en su trabajo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de 1940, en el que se distinguen los conceptos de aculturación y transculturación.

El contexto de producción de la obra de Ortiz nos remite a la construcción de proyectos nacionales en diversos lugares de Latinoamérica. Al respecto, Alberto Moreiras en “Hegemonía y subalternidad”, asevera que su aparición tuvo que ver con un intento de justificación académica de las políticas de construcción de un Estado nacional-popular (81). Sobre el concepto en sí, y su intención evolucionista con respecto a la aculturación, David Sobrevilla nos explica lo siguiente:

Aculturación es el proceso por el cual una cultura dominada recibe pasivamente ciertos elementos de otra, por lo que en ella misma se presenta una cierta “deculturación”. En cambio, la “transculturación” es el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra, es decir, a través de ciertos fenómenos de “deculturación” y otros de “neoculturación”. (21)

La presentación crítica de Sobrevilla utiliza el término culturas en lugar de sociedades o individuos y señala que esta noción resultó muy fructífera en el ámbito del pensamiento latinoamericano. Cabe destacar que Angel Rama asumió la idea de la “transculturación” y la empezó a desarrollar en su artículo de 1971 “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. Aquí Rama entendía la transculturación narrativa como una alternativa tanto al regionalismo que, según él rechazaba a ultranza cualquier aportación exterior y al vanguardismo que asumía una postura radicalmente opuesta. El concepto de transculturación enfatizaba el proceso de amalgamar aportes diversos en un proceso de selección de los mejores componentes a favor de una síntesis superior. Cabe destacar que el énfasis en la síntesis parecía

presentarse más como un deseo de los grupos intelectuales que como una realidad comprendida desde dentro de los fenómenos sociales donde se presentaba lleno de fricciones más que como un producto o “síntesis superior”.

Deteniéndonos en los alcances y falencias de este concepto es preciso acercarnos a la diferenciación que realiza Gareth Williams en *The Other Side of the Popular*. Williams distingue entre lo que denomina las realidades de la transculturación (que en la experiencia cotidiana sería uno de los efectos directos de la experiencia de conquista y colonización) de la idea o el concepto de Ortiz, que “pertains very much to the modern social organization” (24). De acuerdo a este punto de vista, la transculturación resultaría no solamente la descripción de un fenómeno antropológico que pudiera ocurrir en cualquier parte del mundo donde existieran culturas en contacto, sino también un concepto legitimador dentro del estado-nación en su búsqueda de homogeneizar las diversas sociedades que convivían en su territorio. Siendo entonces que las clases letradas y organizadoras que operaban desde la ciudad letrada no se caracterizaban por una gran movilidad ni respondían a una composición muy heterogénea, este concepto se utilizó como prescriptivo para las inmensas masas latinoamericanas que iban a constituir lo nacional-popular.

Anclando estos conceptos en el contexto histórico que nos interesa podemos afirmar que los grandes proyectos de construcción de lo nacional-popular a través de políticas como el populismo en Latinoamérica en las primeras décadas del siglo XX siguieron un derrotero especial en el caso peruano. Casos como el argentino, brasileño, o dominicano y el anclaje de lo nacional popular desde los años 30 se relacionan a la distancia con el caso peruano. Sin ánimo de entrar demasiado en la historiografía

política podemos sintonizar el nacimiento de lo nacional popular en el Perú con la caída del denominado “oncenio” de Leguía en 1930 y la llegada de diversos proyectos alternativos de modernización del país. Ninguno de ellos, sin embargo, consigue la estabilidad necesaria para construir un populismo a través de un pacto social con los pobladores andinos que constituían la mayoría de población del país. Danilo Martucelli y Maristella Svampa en “Las asignaturas pendientes del modelo nacional-popular. El caso peruano”, destacan el carácter trunco de los proyectos de constitución de lo nacional-popular en el Perú. Los autores citan como experiencias nacional-populares al proyecto de Haya de la Torre entre el 30 y el 66, el de Velasco entre el 68 y el 75 y el de Alan García entre 1985 y 1990. Estos casos les resultan útiles para el diagnóstico del fracaso de movilización organizada de las masas nacionales.

La mayor diferencia entre estos casos, tanto a nivel nacional como por extensión con los ejemplos más importantes a nivel latinoamericano, es que el movimiento político de Haya de la Torre nunca se constituyó como un gobierno y su popularidad se limitó a los centros urbanos y los enclaves industriales de la costa del centro y norte del Perú. La “ciudad letrada” de raigambre colonial continuó a la cabeza de unas estructuras sociales que no se habían sacudido con la presencia de la inmigración europea, confiando en controlar los primeros movimientos migratorios internos mediante lo que se denominó en arquitectura y urbanismo “desborde hegemónico”. En una acepción más amplia el populismo nacionalista que instauraron dictadores como Manuel Odría en los cincuenta incluía una asimilación de una mano de obra migrante todavía en sus primeros momentos de desplazamiento a la también incipiente

producción industrial urbana, sin alterar en la práctica nociones fundamentales de lo que hemos visto con Cecilia Méndez como el nacionalismo criollo.

Como vemos, la conceptualización de lo “popular”, en el Perú, provino en gran parte de una historización hecha “desde arriba”, desde la urbe, o si se quiere, desde los aparatos ideológicos del estado (AIE) criollo-republicanos que no se caracterizaron por una retórica inclusiva. No hubo un caudillo popular que desde el poder articulara un gran discurso nacional con pretensiones inclusivas de las que bebieran las masas nacionales. Tomando como ejemplo el campo de las artes, si la identificación nacional a mediados de siglo XX fue pretendida desde la música vernacular anteriormente prohibida y despreciada en países como Brasil, Argentina, República Dominicana, entre otros, en Perú se sigue todavía hablando de la “canción criolla” como símbolo de la música nacional. En general, la transculturación fue tan extendida en el Perú como en otros países como herramienta prescriptiva para la inclusión de las mayorías nacionales en los proyectos de modernización de estos países, con la particularidad que en Perú estas mayorías todavía se encontraban atrapadas en el régimen casi feudal de la explotación agraria. Por ello, no hicieron sentir su presencia en la formación social peruana hasta su llegada masiva a las ciudades desde la segunda mitad del siglo XX, forzando su ingreso dentro de lo nacional a través de su ingreso a las ciudades. Hasta ese entonces, el nacionalismo criollo se había entroncado con los tibios proyectos populistas de origen urbano en una estructura hegemónica basada en diversas aproximaciones a lo criollo en su versión elitista y en lo que denomino “lo popular criollo”.

Consciente de sus limitaciones en el contexto sociohistórico peruano (y en el contexto neoliberal que surgía a finales de los ochenta), considero que un acercamiento crítico al concepto de AIE de Louis Althusser resulta productivo en esta parte de mi investigación. Althusser lo define como un acercamiento al problema de la ideología que busca dar cuenta de su funcionamiento material encarnada en instituciones concretas, es decir “un certain nombre de réalités qui se présentent à l'observateur immédiat sous la forme d'institutions distinctes et spécialisées” (82-83). Entre las instituciones que forman parte de la materialización de la ideología puede nombrar a los aparatos ideológicos religiosos, jurídicos, educativos, entre otros. Todos ellos en el caso peruano conformaban una idea de urbanidad (en su dualidad popular y elitista) que marginaba todo lo procedente de la cultura andina.

A diferencia de otros contextos de medición de la eficacia de los AIE y su resistencia en un estado-nación homogéneo, el Perú era culturalmente, hasta comienzos de los sesenta, una serie de islotes, en los que los de procedencia andina compartían una matriz distinta a los de la costa central. Es decir que, sin dejar de ser un país marcadamente multicultural, las grandes áreas culturales se encontraban delimitadas con cierta claridad. El Estado no tenía presencia a nivel ideológico, sino a través de organismos de control, frecuentemente de naturaleza represiva,¹⁷ como las fuerzas policiales, el ejército y, por el lado privado, del hacendado, secundado por el poderoso discurso religioso de la Iglesia Católica.

Es por ello, que al producirse la llegada masiva de inmigrantes andinos a las localidades de la costa peruana, no fue el pueblo en el sentido romano el que se desbordó, no fue lo popular en el sentido que le otorga la narrativa peruana

¹⁷ A estos organismos de control, Althusser los denomina aparatos represivos del Estado.

tradicionalista, la que rebasó sus cauces, no fueron las prácticas del populacho urbano las que se vertieron sobre la ciudad. No fueron siquiera las prácticas organizadas de una masa proletaria provinciana las que forzaron su camino a la ciudad. Antes de ello sucedió el laborioso periodo de inserción de las masas andinas dentro de lo popular. De cara a este fenómeno los grupos tradicionales (la estructura hegemónica criolla en su versión popular y elitista) continuaron aceptando la inclusión de la mano de obra migrante a su proyecto nacional pero rechazando las manifestaciones culturales que estos migrantes aportaban al imaginario popular. Señala Gonzalo Portocarrero que lo hicieron en su obsesión por pertenecer a una modernidad occidental, aunque fuera extremadamente periférica (en términos de Saurabh Dube) o bastarda (en palabras del propio Portocarrero en *Rostros criollos del mal*).

En un primer momento a inicios del siglo, estas diferencias se habían mostrado claramente. En el debate entre José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, el primero aclara al segundo que ya existía un elemento urbano proletario en Lima que se diferenciaba de lo indígena en los Andes, tanto por su hábitat como por la naturaleza de sus reivindicaciones. Sostiene Mariátegui que el obrero urbano constituía un incipiente proletariado mientras que el indio campesino era todavía un siervo. En ese contexto si las luchas del obrero se enmarcaban en las protestas contra la burguesía, los logros del segundo tendrían un matiz de liberación en un mundo feudal.

Es por ello que planteo que hay que tener en cuenta esta realidad local particular del Perú en la reflexión de lo popular y lo popular nacional.

Sugiero por ejemplo, que el mundo andino no participaba del imaginario popular urbano sino como una entidad ajena y extraña con la que no se convivía sino

muy a pesar de la intención de parte importante de sus intelectuales.¹⁸ Por ello, siguiendo a Mariátegui tendríamos dentro del mismo espacio nacional sociedades burguesas y feudales, cada una con su propio imaginario y formación social. En consecuencia, refiriéndose a la idea de polifonía y su aplicación a América Latina, Zulma Palermo sostiene que las culturas latinoamericanas bajo el análisis de Cornejo Polar, “relevadas en distintas textualidades, difícilmente pueden ser explicadas con suficiente pertinencia por ese principio bajtiniano” (216).

La inmigración del interior fue en su mayor parte un ingreso de los sin voz en la ciudad, una actividad que fue rechazada por lo que comúnmente se presentaba como lo popular en las ciudades y que en el imaginario estaba asociado a lo “criollo popular”. Con la llegada multitudinaria de los migrantes, antes del desborde popular se produjo un resquebrajamiento de la misma concepción de lo popular en su relación con lo urbano, suceso que no ha terminado de dar frutos. No sin resistencia ni despojada de la violencia (física y discursiva) que colmaba los primeros planos de los diarios en los ochenta, ni alejada las fricciones y desbalances, que suelen presentarse hasta el día de hoy, los signos que remitían a lo urbano comenzaron a cambiar. Sucedió que una parte importante de esa base heterogénea de sujetos enajenados de la enunciación, volcaran su presencia y su experiencia sobre el lugar desde donde emanaban los discursos de una sociedad que, parafraseando a Cornejo Polar, se empeñaba en hablarse a sí misma y en extender el resultado de ese monólogo a todo el territorio que pretendía controlar en base a una maraña legal originada desde los primeros años de lo que se denominó “el

¹⁸ Algunos de estos intelectuales lamentaban la imposibilidad de “campañas del desierto” como en el caso argentino. En ese sentido la tesis de un joven Clemente Palma de suplantación del elemento nativo por inmigrantes nórdicos resultó aprobada en un ambiente académico como el de la Universidad San Marcos.

régimen colonial”. Sucedió que lo que la urbe había construido como una idea oficial de “lo popular” fue invadido por una serie de manifestaciones ajenas y frecuentemente en contradicción con este concepto, una serie de manifestaciones que a lo sumo habían sido englobadas dentro de lo “andino” (asociado a lo rural), que se iba transformando en la década trascendental de los ochenta en lo que estudiaremos como fenómeno de la cultura “chicha” (práctica eminentemente urbana).

Un estudio importante en el proceso de gestación de una voz migrante en el siglo XX es el trabajo de José Antonio Mazzotti en *Poéticas del flujo, migración y violencia verbales en el Perú de los ochenta*. Comenzando por resaltar la importancia de ese contexto histórico como de “corte sincrónico” (11) respecto a las manifestaciones precedentes, Mazzotti presenta esta época, de la que estudia principalmente la producción poética, como una de las “grandes unidades de elaboración verbal”. Los textos que analiza son resultado de manifestaciones, en gran medida, producidas por miembros de las novísimas capas letradas de la ciudad. Me refiero a nuevos habitantes urbanos llegados de provincia con uso, aunque limitado por el mercado formal, de lo que se denomina “agencia”, y sobre todo capaces de fusionar estilos artísticos internacionales en poesía y música. Todo ello puesto al servicio de una elaboración en estrecha relación con elementos culturales que han obtenido de primera mano de su experiencia de vida en el interior del país. Son ellos, junto a las nuevas masas urbanas, los que realizan el trabajo de forzar lo que podríamos llamar el derecho a la ciudad, integrándose a ella y a la vez transformando, en un trabajo a largo plazo, la concepción de lo popular en Lima, como veremos en las películas de mi corpus.

1.b. Elementos teóricos en torno a la constitución de una instancia discursiva

Como hemos visto en el subcapítulo anterior, al producirse las grandes olas migratorias, ya existía en la ciudad una concepción de lo andino. Este se remontaba a las primeras reformulaciones sobre lo indígena a finales del siglo XV. En la ciudad se había establecido un sistema de saberes con respecto a la percepción del indígena que no había tenido gran evolución hasta mediados del siglo XX. En ese momento, se realiza una labor de rescate por parte de la antropología y la constitución de lo nacional, que aunque débil y trunco como vimos para el caso peruano, había podido ir a la búsqueda de lo nativo desde su pretendida pureza en los Andes peruanos. Este sistema es comprendido en mi tesis, siguiendo la concepción de formación discursiva de Michel Foucault en *L'archéologie du savoir* y a la vez alimentado con los postulados de Gómez Moriana en *L'Indien, instance discursive*. Ambas ideas serán desarrolladas con amplitud a lo largo de mis capítulos, teniendo siempre en cuenta las adaptaciones necesarias para su aplicación en las películas.

En esta las introduzco al diálogo que posteriormente se presentará con los discursos de las películas de mi corpus de investigación. Por ello afirmo que al producirse la llegada de los migrantes a la capital, existía ya una serie de dispositivos para comprenderlo y representarlo. A esta serie de saberes he denominado instancia discursiva, siguiendo a Antonio Gómez Moriana en la obra colectiva *L'indien instance discursive*. La pertinencia del uso de instancia discursiva radica en que resulta mucho más específico con respecto al de formación discursiva. Su aplicabilidad parte desde la propia comparación de la semántica del término instancia, que evoca un corte, en este

caso sincrónico, en comparación a la de formación, más ligado a un proceso de constitución. Además es preciso señalar que instancia discursiva fue pensada para un caso mucho más particular y cercano a mi tesis que es el del “indio” antepasado directo, en la construcción de saberes, del término “migrante” en el caso peruano.

La constitución de una instancia discursiva en torno al migrante sería un momento de la formación discursiva, un registro del mismo en el discurso social de la década de los ochenta en el Perú. En este marco, los eventos discursivos se producirían en diversos campos del conocimiento. Con respecto a este concepto, Antonio Gómez-Moriana en “Christophe Colomb et l’invention de l’«Indien»”, señala el nacimiento de una instancia discursiva como un “nouvel objet de savoir soumis aux questionnements théologique, philosophique, juridique, économique, etc de l’époque” (24). Una instancia discursiva será entonces un “lieu (topos) où convergent toutes les formations discursives, instituées comme propres aux différentes disciplines du savoir de l’époque, dans leur division du travail discursif » (24). La instancia discursiva « migrante » es en este caso la producción discursiva sobre el migrante en la década de los ochenta durante un estado de la formación discursiva sobre él, que se remonta desde varias décadas atrás. Me interesa rastrear las formas en que este cruce de discursos genera el intento de construcción de un sujeto migrante, un sujeto construido en base a la narrativa que genera la cultura en la cual está inserto.¹⁹

Antonio Gómez Moriana, en su introducción a *L’indien, instance discursive*, nos recuerda la constitución de campos de estudio como “actos poéticos” donde no es

¹⁹ Edmond Cros, en “El Sujeto cultural: de Emile Benveniste a Jaques Lacan”, nos manifiesta que “la cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia, y por consiguiente, es vivida oficialmente como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe observar para con la imagen de sí mismo que de este modo recibe” (11).

posible imaginar la otredad sino con nuestros propios parámetros de medición. Esta afirmación nos acerca a los conceptos de heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar que pone énfasis en el doble estatuto cultural de las literaturas heterogéneas, poniendo como ejemplo la Crónica de indias y el propio Indigenismo. En el caso del discurso con respecto al migrante, evidentemente urbano, este se nutría frecuentemente, como el predecesor con respecto al indio, de corrientes de pensamiento que provenían de lejanas fuentes de producción académica. Además de medir esa nueva “otredad” migrante, ya no desde la lejanía geográfica, sino desde dentro de los límites de la ciudad, la producción con respecto al migrante estaba concebida no solamente con la idea de describir un fenómeno social. Se trataba también de propulsar a su propio nivel una política que tendiera a transformar al migrante tanto a nivel cultural y transformarlo en elemento constitutivo de la producción industrial de las nuevas metrópolis latinoamericanas mediante lo que se conoció en el plano político como populismo latinoamericano. Esta noción es la que nos acerca de lo nacional popular a lo nacional urbano.

Gareth Williams en *The Other Side of the Popular*, apoyándose en Octavio Ianni, sostiene: “populism then was designed historically to incorporate the peasantry into urban developmentalist projects and to transform the salaried urban worker into a citizen of the nation” (33). Esta tendencia obviaba notables diferencias culturales en pro de una homogeneización del elemento urbano, fenómeno que fue desde la literatura y aplicada a los estudios culturales, prontamente advertido por Cornejo Polar.

Me interesa aquí señalar la perspectiva que Cornejo Polar muestra en “El indigenismo y las literaturas heterogéneas, su doble estatuto socio-cultural”, donde,

apoyándose en José Carlos Mariátegui, plantea la “urgencia de construir un sistema crítico capaz de dar razón de las literaturas heterogéneas” (8). Para el crítico peruano, el doble estatuto no significaría la presencia de una literatura culta y otra popular ya que “hasta las literaturas provenientes de grupos sociales en pugna corresponden a una estructura social que no por ser estratificada deja de ser única o total” (10), es decir de compartir rasgos homogéneos. El doble estatuto refiere a la “duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo” (11).

Este doble estatuto tendría alcances latinoamericanos, pero se aplicaría especialmente a las sociedades andinas, donde la presencia de una cultura “otra”, que pese a sus diferencias internas podría denominarse indígena, era mucho más fuerte que en otras regiones. A criterio del peruano, existiría una obsesión por buscar la homogeneidad de las literaturas, tanto a nivel latinoamericano como nacional. Las diversas categorías menores que parten de una literatura nacional, del tipo, literatura culta y literatura popular o literatura de la clase explotada y literatura de la clase explotadora, pertenecen a un circuito reconocible entre sí.

La homogeneidad en este caso es señalada como la “movilización de todas las instancias del proceso literario dentro de un mismo orden socio-cultural” (9). En este caso se presentan problemáticas propias de los grupos participantes del proceso de la comunicación y “la producción literaria circula entonces dentro de un solo espacio social y cobra un grado muy alto de homogeneidad: es, podría decirse, una sociedad que se habla a sí misma” (9).

Sin pretender reproducir una tesis muy conocida en el ámbito de los estudios culturales, señalo que la idea de producción literaria que presenta Cornejo Polar puede

asociarse a la producción letrada en general (incluyendo la audiovisual), o en otras palabras, a la producción de las capas letradas en la ciudad. Ante esta idea se yergue el concepto de heterogeneidad. Señala Cornejo Polar que “caracteriza a la heterogeneidad, en cambio, la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo: se trata en síntesis de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente una zona de ambigüedad y conflicto” (12). La heterogeneidad intentaría entonces evaluar “el desencuentro entre un proceso de producción y sus condicionamientos sociales y culturales, y la índole desigual del referente que se pretende revelar; o si se quiere, en palabras de Jitrik, “la fractura de la unidad mundo representado y modo de representación” (12).

Aun habiendo admitido Cornejo Polar que sus conceptos fueron pensados para la literatura, considero, apoyado en Raúl Bueno, su posible aplicación a otros campos de las producciones culturales, incluyendo el cine. Sobre la validez del concepto de heterogeneidad en el estudio de las prácticas culturales, señala Bueno en “Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina”, que “el concepto de heterogeneidad refiere a los procesos históricos que arraigan en la base misma de las diferencias sociales, culturales, literarias, etc. de la realidad latinoamericana” (21)

La experiencia trascendente de la conquista había puesto en contacto dos culturas que se habían desarrollado de forma autónoma, y había erigido una sociedad en base a la preeminencia de una de ellas. Este hecho se había consolidado al nacer la nueva república peruana que comenzó a imaginarse desde su capital, a través de sus manifestaciones letradas como la prensa y la literatura, y comenzó a “hablarse a sí

misma”, creando un circuito de manifestaciones excluyentes hacia las prácticas andinas, tomadas como piezas de arqueología. Ya entrado el siglo XX ocurren intentos por revelar el mundo andino por parte de antropólogos, etnólogos y literatos, es decir es la intelectualidad urbana la que intenta descubrir, convertir o interpretar al indígena, muchas veces en nombre de una pretendida modernidad.

Como resultado, la ciudad letrada²⁰ se proyecta nuevamente al interior rural para tratar de abarcarlo como objeto de estudio y para subjetivar al habitante andino por medio de la narrativa. Con respecto a la formación del sujeto como entidad social y su diferenciación con otros términos, como el de individuo, paso a apoyarme en Judith Butler, para refrendar lo establecido en la introducción. Esta autora, en *Mecanismos psíquicos del poder*, nos advierte sobre la diferencia entre sujeto y persona o individuo:

Los individuos llegan a ocupar el lugar del sujeto (el sujeto emerge simultáneamente como “lugar”) y adquiere inteligibilidad sólo en tanto que están, por así decir, previamente establecidos en el lenguaje. El sujeto ofrece la oportunidad lingüística para que el individuo alcance y reproduzca la inteligibilidad, la condición lingüística de su existencia y de su potencia. Ningún individuo deviene sujeto sin antes padecer sujeción o experimentar “subjetivación”. (22)

En el proceso de construir y delimitar al sujeto a través de la narrativa, nos encontramos, para decirlo en términos de los Saurabh Dube frente a sujetos modernos (aunque periféricos) que lanzan una mirada, bajo sus propios parámetros de medición, a

²⁰ El término procede de *La Ciudad letrada*, estudio seminal sobre la importancia de la urbe en Latinoamérica y de cómo mediante la cultura barroca, esta ciudad legitima su poder por medio de la importancia de la palabra escrita.

los sujetos de la modernidad (no modernos) y organizan sus resultados en la creación de saberes nuevos que en este caso se organizaría como la instancia de discurso sujeto folklórico o el indio visto desde la modernidad.

Sin embargo, el fenómeno de la inmigración que se revela multitudinario complica esta situación, siendo lo andino lo que desciende sobre Lima y comienza a interiorizarse en sus manifestaciones culturales. Aquí comienza a producirse un nuevo fenómeno de heterogeneidad cultural, puesto que, como afirma Cornejo Polar para el caso de la Crónica de la conquista y para el indigenismo, en el caso de la narrativa que presenta la gesta del migrante, la producción cultural limeña comienza a utilizar el referente inmigrante en sus manifestaciones, utilizando herramientas ajenas a éste en su intento de veracidad y en la búsqueda estética del denominado realismo social.

Más allá de profundizar en la importancia de la narrativa urbana de los cincuenta, me interesa señalar que esta urgencia no llega al cine, por motivos que serán discutidos en mi investigación, sino hasta finales de los setenta. Es en esta época que se pone en entredicho la particular división de la producción peruana, entre un cine urbano que había roto con el costumbrismo de las producciones de Amauta, y otro denominado de referencia andina (muy influenciado por la antropología). Este último, un tanto épico, se debatía entre ficcionalizar mitos andinos y en señalar los logros de los campesinos en su lucha contra la situación semi-feudal y la situación de pobreza de la que no se había liberado.

El cine urbano con marcado acento de denuncia social se constituía como un cine que apelaba a lo que Jean-Marie Klinkenberg en *Manual de semiótica*, denomina un “receptor ideal”, es decir “un receptor, en cierta forma, programado por el mensaje”,

un público que comprendía los códigos culturales y políticos que las películas emitían. Sin dejar de resaltar la dificultad de encontrar un receptor que pueda "aprobar enteramente el menor de los vocablos del escritor", podríamos centrarnos en la capacidad de este receptor de, al compartir el universo simbólico del narratario, entender las sutilidades del texto.

El referente en este caso era, en su mayor parte, compartido por ambas instancias enunciativas, tanto si se representaba barrios de ciudades de la costa o si se apelaba a la tradición literaria para construir sus diversos argumentos. Lo mismo sucedía con lo que la crítica, las revistas de crítica cinematográfica que ya existían en esa época, comenzaron a agrupar con el nombre de cine campesino. Para explicarlo mejor, apelo nuevamente a Klinkenberg, quien nos define el contexto (en nuestro caso, el de las películas), como las “condiciones de producción y recepción del mensaje”, que pueden coincidir o no (56). Mientras que el referente se constituiría en “aquello sobre el cual nos comunicamos. Aquello cuyo sentido comunicamos [...] el referente es eso a propósito del cual hablamos” (56). Vemos entonces que en el caso del cine urbano anterior al protagonismo del tema de migrancia, el contexto y el referente no eran muy diferentes.

Comparando esta situación con el desarrollo de la literatura en el área andina, Cornejo Polar en *Escribir en el aire* nos manifiesta que:

En lo que se refiere al círculo de comunicación de la novela indigenista, incluyendo en él al “lector ideal” y a los lectores reales, no cabe duda de que se trata de un circuito que margina al indio y se remite esencialmente al lector

urbano, especialmente al de las capas medias –es decir, en cierto sentido al menos, al mismo grupo del que surge el productor de la novela indigenista. (56)

La presencia de dos esferas socioculturales dentro de un circuito de comunicación permite la presencia de una heterogeneidad en la cual, en este caso el referente, más que un territorio, es una instancia más activa. Sin dejar de ser “aquello sobre el cual nos comunicamos” o “Aquello cuyo sentido comunicamos, eso a propósito del cual hablamos”, el referente se transforma también. En la aplicación que hace Cornejo Polar al indigenismo, el referente adquiere una connotación algo más pasiva: “él soporta un proceso de enunciación narrativa que social y culturalmente no le corresponde y debe ofrecerse a la comprensión de lectores ajenos y distantes”. (65-66). Sin embargo, a diferencia del indigenismo que alegorizaba escenarios lejanos al circuito de sus lectores, el cine urbano se lanza a representar a un sujeto que convive y comparte la urbanidad de la enunciación y la recepción a través del mismo contexto.

Uno de los objetivos de esta conceptualización tiene que ver con la idea de identificación en el cine, que veremos en profundidad en el análisis de las películas. Al representarse nuevos referentes y al arribar masivamente nuevos potenciales receptores, la identificación de la películas con los sujetos representados adquirirá variables importantes que contribuyen a la diversidad de la representación del universo migrante.

Este universo referencial, si bien, disímil, subalternizado, se había constituido ya en un fenómeno que había creado una nueva “zona de contacto” en la ciudad. Tomo el término zona de contacto de Mary Louise Pratt quien lo define como compuesta por esos “lugares en los que confluyen o entran en comunicación culturas que han seguido históricamente trayectorias separadas y establecen una sociedad, con

frecuencia en el contexto de una relación de colonialismo”(1). Agrega Pratt que el concepto se encuentra relacionado con una heterogeneidad radical debido a que estas áreas “tienen con frecuencia su origen en la invasión y la violencia y se traducen en las formas sociales que se basan en drásticas desigualdades (4). Las zonas de contacto se originan en el área cultural andina con la conquista española de este territorio y continúan con la posterior instauración de la república criolla que tiene su centro de gravedad y que genera “el sueño de un orden”²¹ desde su capital. Sin embargo, con el fenómeno citado al inicio de este texto, la zona de contacto surge de lo que se entendió como invasión de las masas rurales a las ciudades de la costa, fenómeno que crea nuevas prácticas culturales que van a ser narrativizadas por la producción cultural urbana, no siendo el cine una excepción. Los inmigrantes, al forzar su ingreso dentro de lo popular, fuerzan también a los enunciadores culturales a dar cuenta de esta situación.

No fue hasta la década de los ochenta que el cine urbano comenzó a dar cuenta de estas tribulaciones de un nuevo personaje, rompiendo el circuito de comunicación con una audiencia urbana que ya no era el receptor tradicional urbano pues se había transformado merced a ese mismo proceso de migración que se intentaba ficcionalizar. Considero que es posible hablar de una heterogeneidad en el cine, en base al intento de la, todavía incipiente, industria cinematográfica por representar un fenómeno que le era desconocido, utilizando sus propias herramientas extraídas de fuentes tan diversas como el neorrealismo italiano, el tercer cine latinoamericano, la literatura realista europea del siglo XIX y la tradición hollywoodense.

²¹ Señala Ángel Rama en *La ciudad letrada* que “En vez de representar la cosa ya existente mediante signos, éstos se encargaban de representar el sueño de la cosa. El sueño de un orden servía para perpetuar el poder y conservar la estructura socio-económica y cultural que ese poder garantizaba” (23). El discurso hegemónico de la clase letrada urbana se representaba mediante signos que no hacían alusión a su poder, tanto como a la ilusión de un poder que aspiraban.

En este contexto, es mi intención observar la producción cultural sobre el migrante y las grietas por donde la voz de este pudo colarse en un discurso que le hacía referencia, pero cuya enunciación no le pertenecía. En esta búsqueda de las huellas de la práctica de un poder interpretativo, en este caso de un fenómeno social llevado a la pantalla cinematográfica, considero útiles las ideas de los estudios subalternos, como la de Dube en su análisis de la modernidad.

A grandes rasgos, este grupo pone de manifiesto, en el caso de la India, la alianza entre los poderes coloniales y la élite local en el proceso de creación del imaginario de los nuevos estados nacionales, relegando las expresiones de las diversas capas étnicas, sociales y de género. Señalan también, ya en el caso latinoamericano, que al momento en el cual la élite cultural criolla hereda las riendas del poder político, continúa utilizando a Europa como referente universal, sin sacudirse de la denominada colonialidad, lo que emparentaría el caso latinoamericano con el asiático o inclusive el africano. Gloria Galindo en “Los estudios subalternos, una teoría a contrapelo de la historia” sostiene que en este intento de colocar la historia de los países latinoamericanos como satélite de la Historia de Europa, se crea una historiografía del estado-nación “caracterizado por un punto de vista estrecho y reductor del nacionalismo que refuerza la noción de una unidad y una esencia nacional inexistentes” (11). Este planteamiento intentaría superar a las nociones tradicionales marxistas importadas de Europa que subyugaban sus análisis a problemas de clase. Además de la cuestión de clases, las tensiones y conflictos en Latinoamérica, necesitan ser observados teniendo en cuenta las cuestiones étnicas y de género. Considerando, como ha señalado Cornejo Polar, lo peligroso de reconocer a América Latina como un todo

homogéneo, buena parte del análisis sobre la subalternidad puede ayudarnos a reconocer la ausencia y la urgencia en el Perú de buscar una historia o historias “desde abajo”. Esta falencia de compuertas para un diálogo con las nuevas concepciones de lo popular que se venían formando origina, según Gareth Williams (2010), que el estado peruano no haya logrado crear un mínimo de ilusión de intereses comunes en su sociedad. El resultado genera, siempre según Williams, que

[d]ue to the abject nature of its colonial legacy –to the persistence and pervasiveness of colonial social relations and practices of dominations– the Peruvian state has never been capable of mystifying things to such an extent that it ever appeared to be other than what it is: the historically constituted Creole monopoly on domination, a war machine deeply invested in the continued reproduction of regional-, ethnic-, class-, and gender- based difference. (2001 265)

Retomando el conjunto de estos conceptos para propósitos de mi investigación, sostengo que las prácticas culturales que aportaron los migrantes, al ser rechazadas por la cultural elitista y por la popular urbana, y al producirse en un contexto con un proletariado también dividido, emergió desde una condición de subalternidad. En esa condición soportó el proceso de subjetivación en el ámbito audiovisual por parte de los productores artísticos de la década de los ochenta. Recordemos, nuevamente en el caso de la literatura con la generación del cincuenta, que las primeras representaciones sobre el inmigrante de este tiempo vinieron de intelectuales y escritores de clase media, desde la comunidad de su lugar de enunciación y con la facultad de hacer uso de esta enunciación. Aun estando estos creadores intelectuales de izquierda comprometidos

con una revolución que liberaría al nuevo sujeto popular de su subalternidad o con una lucha, a veces frontal con los denominados aparatos ideológicos del estado, eran tributarios de un conjunto de saberes ajeno al sujeto al que intentaban darle voz. De esta misma manera, al realizarse las representaciones cinematográficas que protagonizaban la figura del migrante o el fenómeno de “migrancia”, el migrante no podía ser auscultado desde adentro o no poseía mayor capacidad de “agencia”, no solamente en la industria cinematográfica, sino en el conjunto de representaciones audiovisuales. Los motivos no eran solamente de clase debido a que en ese momento, con la quiebra generalizada de la industria nacional y la crisis profunda del aparato formal del estado, una interpretación clásica marxista de este concepto resultaba imposible. Además del fenómeno de clases existía el componente cultural muy emparentado con el étnico que continúa vigente en diversas áreas de las producciones audiovisuales en el Perú.

En el intento de amalgamar esta ruptura entre contexto y referencia, los creadores fílmicos proceden a representar la crisis a nivel urbano de una subjetividad anacrónica con la nueva configuración urbana. Esto se podría emparentar con lo que Bernardo Subercaseaux, refiere como la dificultad de representar un “sujeto colectivo compacto, vinculado a algunos de los grandes metarrelatos” (131). El objetivo de los cineastas es dar testimonio del nacimiento de una instancia discursiva conflictiva y contradictoria cuya identidad ha sido descentrada por el mismo acto de emigrar.

El contexto histórico de los años ochenta nos muestra una continuidad cultural asediada por los profundos cambios sociales a los que hemos hecho referencia. La memoria colectiva que remitía a una Lima explicada en términos de ciudad jardín, cede ante una realidad completamente diferente. Los sujetos colectivos que habitan la

denominada en las producciones nostálgicas “Ciudad de los reyes”, no se reconocen en ninguna de las manifestaciones, provocando una tensión presente en las películas de esa década, desarrollando, cada película, estrategias diferentes para explicarlas, como veremos en los capítulos que les corresponden.

La debilidad que se presenta en el proyecto hegemónico de nación va a generar una cierta dispersión del discurso. La dispersión se mostrará también en la subjetivación del migrante en el cine urbano. El protagonismo de este nuevo participante tendrá por agenda poner de manifiesto a través de la narrativa las dificultades de su inserción en lo nacional, específicamente en su acepción popular urbana. A la vez, a través de su subjetivación (o subjetivaciones si tenemos en cuenta la diversidad subjetiva que se presentan en las películas) este protagonismo va a relacionarse con una forma de vivir la ciudad con la que el migrante será identificado a través de la cultura chicha en la década siguiente: me refiero a la consolidación de un neoliberalismo que transforme lo popular criollo de proletario en una gama casi interminable e indefinible o ilocalizable, de propietarios²² insertos en la mecánica de la ciudad mercado ambulante. El mismo cambio nos dará testimonio de la crisis de los grandes proyectos ideológicos, en todas sus vertientes, y su reemplazo por una practicidad y una inmediatez estrechamente emparentadas con la labor de supervivencia en que se había convertido la práctica urbana.

²² En el contexto latinoamericano este cambio de parte del discurso hegemónico de la terminología social a la económica se resume en la frase de Pinochet: "Nación es tratar de hacer de Chile un país de propietarios y no de proletarios" (El Mercurio, 24 abril 1987).

1.c. Los ochentas entre el apocalipticismo y la ceguera colectiva: Un estado del discurso social

Bajo las premisas sobre la emergencia de lo popular urbano, como metonimia de lo nacional, establecidas en el subcapítulo anterior, podremos avanzar en lo referente a la pertinencia de la elección del corte sincrónico en la década de los ochenta. En el acercamiento al discurso social de este momento histórico haré hincapié en dos nudos importantes en el tejido discursivo: el apocalipticismo y la ceguera colectiva. Considero imprescindible acercarnos al denominado ruido del mundo que alimentaba ese nacimiento de una estética fílmica urbana y de qué manera las películas contribuyeron a enriquecer el discurso social.

De manera complementaria a lo anterior, el concepto de “discurso social”, de Régine Robin y Marc Angenot,²³ resulta ser indispensable para plantearnos interrogantes, tanto sobre la manera en la que “el texto contribuye a producir el imaginario social, a ofrecer a los grupos sociales figuras de identidad (de identificación), a fijar representaciones del mundo que tienen representación social”, como también en observar la forma en que “la socialidad llega al texto” (51).

He considerado trascendente el discurso social de la década de los ochenta como contexto de producción de la inclusión del cine en la instancia discursiva migrante por múltiples motivos que paso a explicar:

Fue en 1980 cuando el Perú volvió a la democracia luego de más de una década de dictadura. El mismo marco legal se había renovado con la promulgación de la

²³ Me refiero al capítulo “Inscripción del discurso social en el texto literario”, en *Sociocrítica, prácticas textuales, culturas de fronteras* (1981).

Constitución de 1979. Fernando Belaúnde Terry asumió en 1980 la presidencia y una de sus primeras acciones fue restituir la libertad de expresión y devolver los medios de comunicación a sus antiguos dueños.

La elección del mismo presidente que los militares habían derrocado a finales de los sesenta muestra la insatisfacción de los electores con un gobierno dictatorial que habiendo nacido con la etiqueta de revolucionario, en su segunda fase había abortado él mismo gran parte de sus proyectos, sin renunciar a su vocación autoritaria y paternalista que había tenido desde un comienzo. En la orilla opuesta de la arena política, los movimientos políticos de izquierda, moderados y radicales, que se habían gestado en las universidades y los sindicatos principalmente, durante la década de los sesenta, terminan de sufrir un proceso de atomización que las divide en dos grandes grupos, el primero, y mayoritario, que continúa participando en el sistema legal a través de una precaria alianza denominada Izquierda Unida y el segundo que irrumpe en la lucha armada a través de la aparición de partidos armados como Sendero Luminoso, cuyo accionar dejó una huella profunda y duradera en la sociedad peruana y en su imaginario.

En el campo económico, se procede a un desandar de las expropiaciones que había realizado el general Juan Velasco. La economía de libre mercado comienza a asentarse en paralelo a una debilidad del Estado para controlar los nuevos participantes de esa economía. A principios de la década surge una crisis económica galopante traducida en una inflación que generó años después la mayor crisis del siglo XX en el Perú. Las calles de las ciudades peruanas se convierten en espacios de negociaciones muchas veces violentas de poder y supervivencia.

En el ámbito demográfico, Lima, la capital se transforma, de una pequeña ciudad de 573.600 en 1945, a una urbe de 4 835.793 habitantes en 1983 (la mayoría inmigrantes en condiciones de pobreza y marginación). La migración masiva, iniciada a mediados de siglo, adquiere características dramáticas al incluirse el fenómeno de la violencia subversiva entre sus factores. Además, ante el brutal desequilibrio entre la constante urbanización y la creciente desindustrialización, el fenómeno de las invasiones de tierras se vuelve tema cotidiano.

En el terreno artístico, la experiencia urbana se textualiza y se significa con nuevas aportaciones que parten también de los mismos migrantes y que abarcan no solamente las artes tradicionales sino aportaciones populares en géneros como la música, poesía, escultura, etc. Terminado el control y el proyecto militar de orientar²⁴ al trabajador revolucionario del autodenominado “gobierno revolucionario” de las Fuerzas Armadas”, los creadores urbanos adquieren mayor libertad para expresar su propia visión de la denominada andinización de Lima²⁵.

En el terreno cinematográfico, terminada la censura militar, aparecen producciones cinematográficas libres de los organismos de control pero todavía beneficiadas por el decreto ley 19327 o Ley de Cine promulgada ocho años atrás. Los comercializadores de películas obtienen licencia de importar libremente películas y las

²⁴ En esta época se crean organismos de control como Sinadi, Sinamos y se produce una Reforma Educativa. Carlos Iván Degregori habla de “todo un estilo cultural, desde las artes plásticas hasta la música, que ponía en primer plano los contenidos andinos, coincidiendo con el periodo más fuerte de indigenismo estatal desde Leguía” (162). Tomado de Juan Martín Sánchez (2002).

²⁵ Trabajos como el de José Antonio Mazzotti. *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los ochenta* (2002), testimonian este cambio en el imaginario urbano.

salas pueden presentar producciones antes prohibidas.²⁶ La década de los ochenta es la que muestra por primera vez, a través del cine urbano en el Perú, una visión desencantada y cruda del paisaje limeño, con personajes desarraigados, obligados a sobrevivir en un entorno urbano hostil. Esta es la década de afirmación de directores como Francisco Lombardi y, sobre todo, de aparición del Grupo Chaski como un equipo que, en su compromiso de denunciar las miserias de los nuevos habitantes urbanos, produce un par de películas entre las más vistas en la historia del cine peruano: *Gregorio y Juliana*. Siendo esta década importante en mostrarnos el final de un mundo dividido ideológicamente en dos polos opuestos, también veremos cómo el "cine peruano" (término debatible al que nos referiremos brevemente en los capítulos) débilmente (o tal vez tardíamente) influenciado por las grandes corrientes latinoamericanas de cine ideológicamente comprometido,²⁷ establece sus propias estrategias de aproximación al fenómeno migratorio.

Migración y producción cinematográfica se encuentran en esta década para generar la representación del inmigrante: un nuevo sujeto cultural que en su experiencia urbana se enfrenta a una Lima donde lo pre moderno, lo moderno y lo posmoderno pueden confluir sin necesidad de mayor desplazamiento geográfico. Aun cuando, desde la segunda mitad del siglo XX, la migración adquirió características masivas, este fenómeno no tuvo mayor protagonismo en las películas producidas hasta los ochenta.

²⁶ Si bien se pueden ver finalmente películas de gran concepción estética que no habían sido permitidas anteriormente, también el mercado se abre indiscriminadamente a la importación de pornografía que invade gran parte de las salas peruanas debido a su menor costo y a la expectativa de asegurar el éxito de taquilla.

²⁷ Para una adecuada lectura de las relaciones entre el cine peruano y su contexto latinoamericano durante las dos décadas anteriores a los ochentas es posible acudir a Jeffrey Middents en *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*.

Los mismos creadores cinematográficos reconocieron esta situación en su momento.²⁸ Años después, la realidad volvía a presentar un desafío a la representación fílmica al diversificarse este fenómeno, convirtiéndose en inmigración desde las provincias a las capitales de la costa y emigración hacia el extranjero.

En el análisis de este conflictivo “espíritu de la época” de la década de los ochenta, podemos resaltar en la sociedad peruana un acercamiento importante hacia lo que se ha denominado un comportamiento de “ceguera colectiva” en los sectores urbanos con cierto poder representativo. Esta idea de ceguera ha sido denunciada en amplios sectores del espectro político y académico peruano. Desde Vargas Llosa, quien denuncia la ceguera y sordera de los políticos peruanos como causa de la violencia que comenzó a azotar al Perú en 1980,²⁹ hasta críticos como Luis Nieto Degregori, quien denuncia una cierta indiferencia de parte de la comunidad letrada limeña.³⁰ Diversas fuentes que tratan del intento de recuperación de una memoria de hechos no muy lejanos a nuestra contemporaneidad transcriben unas declaraciones del ex Ministro Diego García Sayán, quien afirma lo siguiente:

²⁸ En relación al carácter innovador de mostrar las nuevas capas populares urbanas, Sophia A. McLennen incluye un testimonio del Grupo Chaski en la década de los ochenta: “They repeatedly reference the fact that when they began, Peru’s marginalized social sectors had no history of seeing themselves reflected on screen”.

²⁹ En *The Covers of this Books are Too Far Apart*, Gerald Guinness nos recuerda que, al tratar sobre las causas de la violencia en esos años, Vargas Llosa “condemns both Sendero Luminoso and the culpable “blindness and deafness” of all successive Peruvian governments” (342).

³⁰ Luis Nieto Degregori en “Entre el fuego y la calandria: Visión del Perú desde la narrativa andina” indaga sobre el hecho de que la literatura no generó un discurso importante sobre la violencia, ni siquiera en los años más difíciles. Desconfiando de la explicación de la “distancia necesaria”, de la perspectiva para otorgar rigor el tema, el autor encuentra lanza otra hipótesis. Nieto Degregori manifiesta que el argumento de la distancia necesaria “resulta poco convincente y tal vez debiéramos indagar más en otra explicación, la del fenómeno de “ceguera colectiva” que en su momento aquejó a la sociedad peruana” (60).

La condición de indígenas de la mayoría de las miles de víctimas explicó y explica por qué los cerca de 3000 desaparecidos peruanos reportados ante las Naciones Unidas han significado muy poco en reacción nacional o en escándalo internacional frente a los 900 generados durante toda la dictadura de Pinochet o los 90 producidos durante la dictadura castrense de Uruguay.³¹

Esta misma reflexión que reconoce la insensibilidad de diversos sectores urbanos con respecto al clima generalizado de violencia queda también resaltada en el *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional*: En el discurso de presentación del Informe Final, redactado por Salomón Lerner Febres, en 2003, la Comisión señala a las dos décadas del siglo XX como una marca de horror y vergüenza nacional. De acuerdo a este informe, este tiempo deshonroso en la historia peruana ha sido agravado por la “indolencia, la ineptitud y la indiferencia de quienes pudieron impedir esta catástrofe humanitaria y no lo hicieron”.³² Como se puede apreciar, el sentimiento de indiferencia que se articuló desde los creadores artísticos, los medios de comunicación, el Estado, y en general de las esferas con poder discursivo, ha sido materia de estudio y de denuncia en la historiografía peruana.³³

³¹ Tomado de Dargent Bocanegra, Eduardo: “¿Es necesaria una Comisión de la Verdad en el Perú?”, Quehacer N°129. Lima: DESCO, marzo - mayo 2001.

³² Agrega el texto que “Peor aún: tampoco ha existido, siquiera, la memoria de lo ocurrido, lo que nos conduce a creer que vivimos, todavía, en un país en el que la exclusión es tan absoluta que resulta posible que desaparezcan decenas de miles de ciudadanos sin que nadie en la sociedad integrada, en la sociedad de los no excluidos, tome nota de ello” (8).

³³ Uno de los trabajos que nos pueden ilustrar sobre el tema es el artículo “Depiction or erasure? Violence and trauma in contemporary Peruvian film” de Iliana Pagán-Teitelbaum. La autora sostiene que la sociedad peruana no comparte el sentimiento de tragedia nacional que tienen otros países que han pasado por un fenómeno similar. Pagán-Teitelbaum concluye que una de las causas sería la percepción que las víctimas de raza indígena no son merecedoras de los mismos derechos humanos que otros sectores minoritarios de “piel más clara”.

Sin embargo, considero que dentro de la producción discursiva no solamente la que tenía voz dentro de la producción de la ciudad letrada, también dentro de la enunciación marginada de los denominados “sin voz” o lo que se podría denominar subalternos, existió un sentimiento atento a proyectos que anunciaban el final de una forma de vivir en sociedad.

Paralelamente a la denominada ceguera colectiva de amplios sectores urbanos ante los hechos que ocurrían en todo el Perú, se extendió en todos los sectores sociales limeños un sentimiento expresado en una figura de la doxa, de gran tradición y arraigo en la práctica social. Se trataba de la figura del apocalipticismo. Fue esta la figura más extendida, extraída tanto de la memoria colectiva del imaginario popular (limeño tradicional y migrante), como de la idea (por parte de los productores de discurso). Esta manifestaba que los tiempos de transición no representan el signo de “una aberración transitoria y limitada, sino que llegan a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis” (Eco 28).

El apocalipticismo mostró también un ambiente de exaltación mística, inspirada de la mitología cristiana, que constantemente utilizaba metáforas bíblicas para interpretar la crisis de esa época. Una película como *Maruja en el infierno* surge en un ambiente de reminiscencias apocalípticas en la sociedad limeña. De allí parece surgir la alegoría del infierno en la película, ausente en la novela de la cual se inspira. El apocalipticismo remitía también a una idea de desamparo que se muestra en la última película del corpus de este trabajo, como es *Ni con Dios ni con el diablo*, idea que

comenzara a tomar fuerza a comienzos de la década de los ochenta. Sobre este contexto histórico Ricardo Bedoya en *El cine sonoro en el Perú*, comenta:

En 1983, Francisco Lombardi adaptó, de modo libre, la novela *No una sino muchas muertes* del escritor peruano Enrique Congrains Martín. El título resultante fue *Maruja en el infierno*, que ambientaba la historia de la joven explotada en un lavadero de botellas en el clima de depresión económica vivida en el Perú a fines de los años setenta, al culminar el régimen militar que gobernó desde 1968. (191)

Con respecto a la cita de Bedoya, considero que la sociedad en general, y en particular la sociedad urbana, soportaba un ambiente mucho más duro que el denominado clima de depresión económica. En efecto, tres años después del fin de la dictadura militar, otras variables se habían sumado enérgicamente y constituían factores que ambientaban perfectamente un clima que enmarcaba el final de una época que parecía llegar, en muchos aspectos, de un momento a otro. Por ello, relacionar este ambiente con figuras del mercado imaginario mítico-religioso, no pareció una labor demasiado alejada del mundo de representaciones en el Perú. En ese aspecto, los discursos hegemónicos, expresados especialmente en los medios de comunicación, y los populares que se iban formando espontáneamente, convergieron desde polos opuestos e interactuaron hasta llegar a estados que algunos terminaron por señalar como de anomia generalizada.³⁴

³⁴ Tenemos entre otros los trabajos de Hugo Neira, especialmente en “Del desborde de Matos Mar a los desbordes. Ilave y polladas. Retorno a la cuestión de la anomia”, que se incluye en *Desborde popular y crisis del Estado*.

Al presentar el discurso social conflictivo de esa época y analizar dentro de las películas de mi corpus observamos tanto la ceguera colectiva como el apocalipticismo. Ya en la década de los noventa, se podría aplicar el concepto de anomia. Este último no corresponde al tiempo histórico de mi investigación, pero considero importante nombrarlo debido a que representa un punto de llegada de este espíritu de la época de los ochenta. En cuanto a los dos primeros, mientras en el análisis de las dinámicas de comunicación estatales o de los productores tradicionales de discurso, la figura de la ceguera o la indolencia es susceptible de ser empleada, un estudio de la producción discursiva subalternizada y de las alegorías empleadas por diversos sectores letrados para analizar los cambios de la época, nos muestra comportamientos sociales alternos.

La poca visualización que tuvo este fenómeno se debe a la heterogeneidad de las redes de comunicación en las cuales el “sueño de un orden” (17) como señala Ángel Rama, había sido substituido en la realidad por un conglomerado de relaciones que se venían forjando desde la mitad del siglo XX, pero que recién en los ochenta pudieron mostrarse con cierta fuerza organizativa. Si bien las redes eran heterogéneas, la fuerza participativa de los recientemente ingresados dentro del rango de lo popular, que constituían una enorme mayoría de la población, tenían canales de comunicación muy estrecho con respecto a la estructura hegemónica urbana. Los mismos inmigrantes poseían formas de expresión que negociaban su participación en la sociedad que los acogía de acuerdo a su propia diversidad. Podemos citar por ejemplo los casos particulares que sucedieron en áreas como Los Olivos, El Agustino, Villa el Salvador o Ate, distintos entre sí. La gran fuerza organizativa que se comenzó a manifestar en los ochenta, tuvo una canalización muy similar a la frase “ni con Dios ni con el diablo”. Es

decir no se comprometió ni con los grupos de izquierda que buscaban una transformación política radical, ni con los identificados con la denominada república criolla, desesperadamente interesados en salvaguardar su idea de sociedad con un mínimo de cambios. Más que las constantes referencias al fin de un tiempo, fue la necesidad de una nueva relación urbana la que terminó acabando con buena parte de la forma de vivir la ciudad que sostenía a ese tiempo.

Un ejemplo visible se materializó al final del periodo que priorizo para mi investigación. En 1990 varias de estas organizaciones religiosas no tradicionales se articularon para formar parte de un grupo de apoyo que terminó dando el triunfo electoral a Alberto Fujimori, un desconocido semanas antes de las elecciones, sobre el candidato de mayor renombre en la historia de la democracia peruana, el escritor Mario Vargas Llosa. En el libro, que viene a tono con el ambiente que se vivía en ese momento, *Demonios y redentores en el nuevo Perú*, Romeo Grompone y Carlos Iván Degregori explican la derrota catastrófica de Vargas Llosa debido a su alianza con los partidos tradicionales asociados a la derecha peruana.³⁵

Siempre siguiendo aquí a Grompone y Degregori, sostengo que al seguirle la pista a ese proceso electoral, podemos darnos cuenta del comportamiento de las redes sociales que articulaban los grupos de una Lima donde los inmigrantes comenzaban a formar el grueso del espectro popular limeño. Allí es posible constatar que a pesar de la apabullante publicidad de los medios de comunicación, a pesar de que la totalidad de

³⁵ En la presentación titulada “Historia de un deicidio”, los autores indagan sobre las probables razones de la derrota del Fredemo, coalición liderada por Vargas Llosa. Entre ellas citan el rechazo al Estado formal por parte de la sociedad y la constitución de nuevas redes sociales. Agregan ambos que “los actores decisivos en el tejido de estas redes iban desde el grupo emergente de los empresarios informales hasta los predicadores evangélicos, uno de ellos candidato a vicepresidente por Cambio 90 y otras varias decenas postulantes a senadores y diputados en las listas de dicho movimiento”. (14)

las figuras públicas del ámbito social, religioso, la prensa y el espectáculo se inclinaron fervorosamente hacia la candidatura de Vargas Llosa, otras redes sociales consolidaron el apabullante triunfo de su candidato opositor. Al respecto, ambos autores llaman “La guerra del fin del mundo” (parodiando el título de una novela homónima de Vargas Llosa) a la ofensiva final de la coalición que apoyaba a Vargas Llosa.³⁶

Fue esta heterogeneidad de las redes sociales que comenzó a general un discurso asociado de diversa forma a lo que he denominado apocalipticismo. Es importante destacar que hubo desde luego numerosas otras reacciones a la crisis generalizada, que incluyeron respuestas muy afincadas en las prácticas andinas de reciprocidad y comunidad, así como a otros elementos populares, sin embargo la idea de apocalipsis, debido a la gran trascendencia que ella implica como cambio, contaminó e influyó todos los estratos de la sociedad peruana y fue utilizada ampliamente, tanto como figura alegórica, como explicación literal de un fenómeno social.

Con respecto a apocalipticismo, John Collins, Bernard McGinn y Stephen Stein en *The Continuum History of Apocalypticism* la describen a grandes rasgos como el complejo conjunto de ideas asociado con el final de una historia tal como la conocemos, a través de una serie de sucesos catastróficos (ix). Siendo el término fuertemente asociado con las escrituras del Nuevo Testamento (del que toma su nombre griego que se traduce literalmente como revelación) y en general de las tres grandes religiones abrahámicas, no es raro que su práctica haya tenido en el Perú una larga historia.

³⁶ Como resultado de aquella lid electoral, Álvaro Vargas Llosa publicó un trabajo denominado *El diablo en campaña*, que los autores no pueden comentar en el artículo, probablemente debido a que Grompone y Nieto Degregori publicaron el libro casi inmediatamente después de las elecciones.

En Lima el oficio y la costumbre de predecir hecatombes no eran nuevos y se remontaban hasta los propios orígenes de la ciudad. Lucero De Vivanco Roca Rey realiza un recuento de la figura del apocalipticismo en la narrativa peruana. En él cita entre los casos más notables, algunas predicciones o revelaciones apocalípticas como la *Declaración del Apocalipsis*³⁷ en 1578 y *El Sermón de la destrucción de Lima* de Francisco Solano.³⁸ Es importante señalar el potencial subversivo de las revelaciones apocalípticas, que lejos de predicar un alejamiento de los problemas terrenales, podía también ser síntoma de un profundo malestar ante una situación de opresión y se encontraba relacionado con el fin de una estructura social, como sucedió en el caso de la década de 1980.

En ese sentido, De Vivanco, en “Imaginario apocalíptico (colonial) en la narrativa peruana contemporánea”, presenta también los casos de las beatas de la temprana Lima, que salvo el caso de Rosa de Lima, fueron reprimidas por lo que Rama denominara el binomio Trono y Tiara. La constante en esas actitudes premonitorias fue el pronóstico del fin de la ciudad de Lima.³⁹

Entre estas destacó la figura de Isabel Flores de Oliva, conocida entre sus seguidores y canonizada con el nombre de Santa Rosa de Lima. Santa Rosa, nacida en 1586, se había hecho conocida por sus milagros relacionados con el bienestar de la

³⁷ El primero es la *Declaración del Apocalipsis* del dominico Francisco de la Cruz, quien en 1578 utilizó el apocalipsis como argumento para contrarrestar las acusaciones de la Inquisición.

³⁸ El segundo es el *Sermón de la destrucción de Lima* del franciscano Francisco Solano, pronunciado el 21 de diciembre de 1604, también en la Plaza Mayor de Lima.

³⁹ Si bien por un lado esta práctica podría leerse dentro del marco de exacerbado catolicismo que se pretendía implantar en la ciudad en base a la prohibición de libros ajenos a la aprobación de la Inquisición, también es importante señalar que la condición de beatas era hasta cierto punto alejada de la ortodoxia debido a que muchas pretendían restaurar virginidades o parir santos varones.

población limeña. Entre estos se le atribuía la defensa de Lima contra un ataque de corsarios holandeses en 1615. Sin embargo dentro del área de los pronósticos, se le recuerda una profecía que vaticinaba el hundimiento de Lima bajo el mar si los pobladores se alejaban de los principios que ella celosamente defendía. La referencia a Rosa de Lima es trascendente debido a que, más de tres siglos después, sus beatos tuvieron oportunidad de relacionar el reporte Brady, ampliamente difundido en los medios de comunicación peruanos, con el cumplimiento de lo dicho por Santa Rosa.⁴⁰

Además de las profecías pseudocientíficas, el fenómeno de la competencia entre los medios de comunicación adquiriría ribetes que apelaban a un sensacionalismo desbordante. Los creadores artísticos no fueron ajenos a denunciar este clima enardecido. Entre ellos Alfredo Bryce Echenique describe sarcásticamente en *A trancas y barrancas*, lo siguiente “Brady había anunciado terremoto y maremoto con fecha y hora fijas. Y lo que era peor, aquello coincidía mil por ciento con el cumplimiento estricto y fecha exacta de la profecía de Santa Rosa de Lima. La furia del mar haría que los barcos no lograsen anclar ni en la plaza de Armas de Lima” (153).

En la vida cotidiana, sin embargo, la relación del apocalipticismo con sucesos reales adquiere connotaciones trágicas. En enero de 1983 la infantería de marina peruana toma el control de amplias zonas de los andes peruanos al ser declaradas estas

⁴⁰ En *Predicting the Unpredictable: The Tumultuous Science of Earthquake Prediction* de Susan Elizabeth Hough se realiza un recuento de la hecatombe pronosticada por Brady, un ingeniero de minas estadounidense : “The forthcoming event will be in late October to November, 1981 and that the magnitude of the mainshock will be in the range of 9.2 +/- 0.2”. Semanas después la magnitud de la catástrofe fue pronosticada a un 9.9 (114). La seguridad con la que Brady presentaba sus predicciones hizo que el gobierno peruano pidiera en 1981 a la National Earthquake protection Council de los Estados Unidos que revisara los principios en la que se sustentaba esta tesis. Nepec concluyó finalmente que los fundamentos teóricos de Brian Brady no tenía sentido, pero en el Perú se desató una ola de temor que abarcó amplios sectores de la sociedad sacudida ya por una ola de violencia inusitada.

zonas de emergencia. La medida ocurre debido a la ofensiva de Sendero Luminoso, especialmente en el departamento de Ayacucho y sus alrededores. La represión militar se aúna al accionar brutal de Sendero y juntos generan cifras de muertos y desaparecidos sin precedentes en la historia del país, cuya representación cinematográfica ocurriría años después con películas como *Ni con Dios ni con el diablo*, *La boca del lobo*, etc.

En ese momento Sendero Luminoso difunde su plan de construcción de su “Nuevo Estado”, convirtiendo a su líder Abimael Guzman en el Presidente Gonzalo. A fines de enero se produce la matanza de periodistas en Uchuraccay, que divide todavía más a la población peruana y a los intelectuales asentados mayoritariamente en las universidades y organismos educativos limeños. En abril se difunden las noticias de una de las primeras matanzas de campesinos, la matanza de sesenta y nueve campesinos de Lucanamarca, que años más tarde será llevada al cine en un documental.⁴¹ Otras masacres se van sucediendo, poniendo en las primeras planas de los diarios, nombres desconocidos hasta ese momento como Acocro, Socos, Chiara, entre otros. Cráneos, armas y cuerpos inertes de las víctimas aparecían junto a fotos de bailarinas semidesnudas en los novísimos diarios masivos que se autodenominaban populares. Estas noticias que presentaban versiones de hechos reales competían con

⁴¹ La página web del documental de Lucanamarca describe de la siguiente manera la intención de los directores: Los veinte años de violencia política dejaron más de 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado. De cada cuatro víctimas de la violencia, tres fueron campesinos o campesinas cuya lengua materna era el quechua: Un amplio sector de la población históricamente ignorado, hasta en ocasiones despreciado, por el Estado y por la sociedad urbana. Por eso este documental es un intento por aprehender una parte del pasado y presente de nuestro país, para que esta invocación a la memoria sirva como conjuro y ciertas cosas no se repitan más.

otros fallidos anuncios apocalípticos que acaparaban cada cierto tiempo las primeras planas.⁴²

Sin embargo, más allá de la memoria colectiva limeña, nuevas corrientes internacionales intentaban influenciar dentro de la corriente mística, el imaginario urbano. Iglesias, sectas y corrientes filosóficas venidas del exterior, terminaban de hacer más compleja las relaciones de los limeños con el apocalipticismo.

A finales de la década del setenta habían comenzado a desarrollarse y expandirse numerosas sectas y agrupaciones de carácter religioso en el Perú, que aprovechan la creciente insatisfacción de la población con el sector oficial de la Iglesia Católica. Aun cuando el Perú se había constituido en uno de los pilares de la denominada Teología de la liberación,⁴³ la fuerte identificación de la institucionalidad católica con los grupos que monopolizaban el poder económico y social, generó la búsqueda de respuestas alternativas a las tribulaciones que causaba la crisis generalizada a comienzos de los ochenta. La migración de miles de campesinos que escapaban de la extrema violencia producto del enfrentamiento entre el ejército y

⁴² Junto a las noticias documentadas en su momento por los medios de comunicación, existieron otros hechos que recibieron diferente recepción. La comisión de la verdad en su informe nos muestra alguna de las que se fueron descubriendo en la etapa militarizada del conflicto. Se trataba de “violaciones masivas de los derechos humanos atribuidos a las fuerzas del orden como los de Sacos (sinchis de la ex GC, noviembre 1983), Pucayacu (infantes de marina, agosto de 1984), Putis (infantería del ejército, diciembre de 1984) y Accomarca (infantería del Ejército, agosto de 1985). Por el lado del PCP-SL, las principales violaciones de este tipo fueron las de Lucanamarca y Huancasancos (abril de 1983). (68)

⁴³ Jeffrey Klaiber en *La iglesia en el Perú: su historia social desde la independencia*, señala la trascendencia del padre Gustavo Gutiérrez en la fundación de este movimiento. En 1960 Gutiérrez ingresa como profesor a la Universidad Católica y en esa universidad, señala Klaiber, donde se cimentaron las bases de la Teología de la Liberación”. Durante esa década Gutiérrez continúa su labor de producción teórica en universidades como la la Universidad Católica de Montevideo. Finalmente en 1968, en Chimbote, en medio de un contexto histórico y social sugerente para la puesta en práctica de sus ideas, presenta su trabajo “Hacia una teología de la liberación” (Klaiber 435)

Sendero Luminoso había creado además una nueva y numerosa base de nuevos habitantes urbanos que las nuevas iglesias no tardarían en buscar atender.

El uso privilegiado de los medios audiovisuales fue la gran novedad de estas organizaciones y lo que las diferenciaba de las iglesias tradicionales. Esta característica se inspiraba muchas veces en tradiciones importadas especialmente de Norteamérica, pero en el Perú adquirieron su propia connotación. Entre sus particularidades se encuentra el uso de la radio como fenómeno masivo que podía llegar rápidamente a una numerosa audiencia. Las trabas de una industria televisiva que, más allá de sus producciones noticiosas, no se caracterizaba por representar los fenómenos de las nuevas grandes capas de la población urbana en el Perú⁴⁴, no resultaron obstáculos para un sector de las iglesias protestantes que con un gran apoyo internacional se hicieron presentes también en la televisión, aunque en menor medida.⁴⁵ La aparición y la rápida expansión de numerosas sectas tuvieron además un impacto importante en toda la industria y la infraestructura cinematográfica. El ambiente de crisis extrema que se vivía en el país y contribuyó a un renacimiento de la espiritualidad de todo tipo y de pesimismo en la vida diaria.⁴⁶ Como consecuencia, en el terreno espiritual algunos creyeron que no tenía sentido intervenir en la vida terrenal ante el inminente arribo de fenómenos cuya fuerza era superior a las estructuras que controlaban la sociedad. En

⁴⁴ Iliana Pagan-Teitelbaum en "Depiction of Erasure Violence and Trauma in Contemporary Peruvian Film, resalta que hasta la actualidad la programación televisiva peruana es casi totalmente realizada en la capital del país y se encuentra en manos de empresarios, todos de raza blanca. Agrega la autoa que "[t]his contributes to the reproduction of Eurocentric patterns in which success, beauty, and desire appear associated with blond hair, light-coloured skin, and a tall stature" (164).

⁴⁵ Cabe recordar, entre sus producciones, algunas como el Club PTL, de conflictivo final y otras de larda data como *Un mensaje a la conciencia*, emitida por Panamericana televisión desde los años ochenta.

⁴⁶ Resultó muy trascendente también la visita del papa Juan Pablo II que congregó a millones de pobladores de todos los sectores sociales de Lima bajo el lema "Hambre de Dios sí, hambre de pan no", que todavía queda como registro de su llegada al distrito de Villa el Salvador.

campos más concretos, otros consideraron que no valía la pena reinvertir en el mantenimiento de la infraestructura de las salas de cine y en la actividad de emisión de películas de estreno debido a la precariedad de la cinematografía peruana.

Estos lugares de cónclave fueron abandonados en beneficio, sobre todo, de dos tipos de actividades de diferente motivación. La primera fue la propagación de películas pornográficas, favorecida por el final de la censura y alentada por un público cautivo que en la oscuridad de las salas podía dedicarse a numerosas vertientes de actividades ligadas a una rápida satisfacción corporal. La segunda, la que nos interesa aquí por su importancia cuantitativa, fue la conversión de los grandes cines en lugares de renuncia a los placeres y sufrimientos mundanos.

Presentándose como recurrente esta idea de fin de un tiempo, es importante preguntarse cuál fue el tiempo que terminó y cuál fue la trascendencia de este discurso social denominado apocalipticismo dentro del fenómeno de comunicación cinematográfica que nos interesa. En el marco de las representaciones cinematográficas, los ochentas produjeron un cambio en la manera de concebir el cine que retrataba el fenómeno urbano, tanto desde la producción como el de la distribución y recepción. El apocalipticismo y el renacimiento de una espiritualidad que apoyaba sus esperanzas en sucesos difíciles de explicar racionalmente representaron simplemente una de las variables de ese momento trascendental que vivía el Perú, específicamente en su vertiente urbana. Intentar englobar toda idea de cambio dentro de este concepto nos arrastraría a una generalización que ignoraría los diversos grados de respuesta que tuvo la población urbana ante el momento histórico del corpus de mis películas (1980-1990).

Una de las más frecuentes reacciones a la difícil situación de enfrentar el horror de un momento de crisis fue el desentendimiento del momento crucial en que se debatía la sociedad urbana. Nieto Degregori, en su “Ensayo sobre la ceguera”,⁴⁷ denomina a esta característica la ceguera colectiva. Sin embargo ni el apocalipticismo ni la ceguera colectiva resultaron reacciones que se excluían, ya que el segundo era susceptible de surgir como consecuencia del primero. La decisión de “olvidar” o ignorar eventos calificados dentro del ámbito de lo apocalíptico, por lo doloroso o incómodo que pudiera resultar, pudo ser la causa de un deseo de no ver, de no escuchar, hasta no sentir la realidad en carne propia.

La propagación del misticismo y la expansión de las sectas son particularmente significativas como termómetro de un estado de la sociedad. Aunque las denominaciones y la popularidad de estas organizaciones eran muy variadas, la mayoría tenía en común su carácter apocalíptico, si no desde el mismo nombre, en la creencia de un pronto final de la vida terrestre. Su credo por su parte se basaba en una mitología que privilegiaba historias sobre revelaciones divinas relacionadas con el continente americano, cuando no al propio territorio peruano, y el accionar cronológicamente cercano de sus más importantes profetas.

Las más conocidas fueron los Testigos de Jehová, la Iglesia Adventista del Séptimo Día, la Divina Revelación Alfa y Omega (en todas sus variantes) y la Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal. Cabe destacar que este fenómeno no era exclusivo del Perú. La mayoría de estos grupos habían nacido

⁴⁷ El artículo apareció dentro del libro *Pachaticray: El mundo al revés: testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*.

en el exterior y varias tenían apoyo logístico desde sus lugares de origen y se habían expandido también en los demás países de Latinoamérica. El fenómeno de pérdida de fe (por lo menos en la vida terrenal tal como se presentaba en el Perú) puede analizarse desde diversas perspectivas que no son vinculadas directamente a esta parte de mi tesis.⁴⁸ En suma se trataba de un gran desencanto que sobrepasaba los límites de la religiosidad. El acercamiento del fin del milenio y un siglo XX que antes de llegar a su primera mitad ya había vivido dos guerras mundiales, había despertado también una actitud pesimista hacia la vida en otras áreas como la filosofía a nivel mundial. En las capas populares, especialmente en América, esto también se tradujo en el renacimiento de diversas sectas a nivel mundial, cuyas prácticas no fueron ajenas al territorio peruano.⁴⁹

Considero importante revisar brevemente la Divina Revelación Alfa y Omega y la Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal, entre varias otras posibles, por cuanto ambas se nutren de la realidad peruana para justificar sus teorías y utilizan ampliamente los medios audiovisuales para su propagación. Desde esta perspectiva la primera nos entrega una visión de fin del mundo desde la llegada de

⁴⁸ Juan Carlos Ubilluz en *Nuevos súbditos, cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*, utiliza el psicoanálisis para explicar mediante la muerte del padre, el fin de los grandes proyectos colectivos y el nacimiento de lo que llama el sujeto cínico y el *fujimontecinismo*.

⁴⁹ El caso más trágico a nivel mundial constituyó en 1979 la masacre de Jonestown, también denominada la tragedia de Guyana, donde un idolatrado guía espiritual llamado Jim Jones llevó a las selvas de Guyana a su congregación de fieles, con el fin de implantar una nueva sociedad bajo sus propios principios. El proyecto terminó cuando Jones obligó a suicidarse a sus casi mil fieles. Menos dramáticas habían sido las constantes predicciones del fin del mundo, para fines del siglo XX, por parte de diversos grupos religiosos. Además, en 1982, Pat Robertson, un famoso ex pastor de la Iglesia Bautista, se convirtió en una figura pública de importancia mundial a través de su programa Club 700. En una de las emisiones de ese programa, muy popular en el Perú, Robertson garantizó el fin del mundo para 1982. Su pronóstico no tuvo éxito, pero la popularidad de su programa no disminuyó.

una vida superior extraterrestre, mientras la segunda se enfoca en la aparición de un nuevo orden en base al cumplimiento en mitos telúricos para atraer a sus devotos.

Sobre la trascendencia de las imágenes cinematográficas y el uso de los medios de comunicación masiva en las iglesias evangélicas se ha producido trabajos entre los que se puede destacar *La religión en el Perú al filo del milenio* (2002). En uno de sus artículos, “Religión y cultura de masas, el caso de la Divina Revelación alfa y omega”, Gina Gogin y Rolando Pérez señalan la trascendencia de la forma física de sus salas de reunión. Estas tomaban la forma expresa de salones diseñados para el visionamiento de registros audiovisuales.⁵⁰ Ambos autores nos recuerdan que el primer gran documento conteniendo la transmisión de los cincuenta rollos que representaban para ellos la transcripción de una revelación sagrada, se produce en 1983 (año de la presentación de *Maruja en el infierno*). Con el fin de difundir el contenido de esos rollos que anunciaban el próximo fin de la civilización, esta organización fue una de las que popularizó programas de radio con mensajes apocalípticos con la intención de preparar a la audiencia para una visita pronta de seres extraterrestres. Las fechas que iban dando se fueron postergando aduciendo que la población no estaba preparada, hasta la predicción final que hicieron para 1997.

Otro de los movimientos masivos que tuvieron gran importancia y resultaron muy activos social y políticamente fue la Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal, conocida también como los israelitas. Esta organización se

⁵⁰ Ambos autores sostienen que el ritual de propagación de las ideas sobre la doctrina –los “rollos” o “planos divinos”- se realizaba privilegiando los elementos audiovisuales. Todo el centro religioso se encontraba organizado a la manera de una sala cinematográfica: “Todo esto nos habla, sin duda, de un movimiento religioso que construye su experiencia religiosa, entre otros horizontes, desde la cultura de masas; en ella, el espectáculo audiovisual hace que la experiencia religiosa se viva desde otras sensibilidades” (249).

generó en los Andes peruanos, pero pronto, recorriendo el mismo camino de la inmigración a la ciudad de millones de sus potenciales devotos, cambió su base a los alrededores de Lima, específicamente al pueblo de Cieneguilla. La intención evidente fue la de completar su desarrollo en el núcleo de la base poblacional peruana, mayoritariamente urbana y propagar sus estrategias de una futura colonización de la selva peruana para convertirla en un territorio autónoma, una especie de paraíso terrenal.

Caroline Désilets en “Violence, migration et naissance d’un messianisme autochtone dans les périphéries urbaines de Lima”, sostiene sobre el nacimiento de esta organización que “Au début des années 1980, le prophète Ezequiel commença à se présenter comme messie, comme le nouvel Inca –Inkarri- chargé de guider les autochtones andins dans cette époque où ‘la vie humaine se voyait ravagée par un autre temps, un temps cosmique de fléaux, de catastrophes, de guerre et de terreur’” (39). El trabajo de Désilets, al tiempo que destaca el carácter autóctono de esta manifestación religiosa, nos brinda un contexto histórico importante de inicios de los años ochenta. En él se puede notar que el fenómeno senderista no era el único proyecto mesiánico de los años ochenta, ni el único que adoptó el camino del campo a la ciudad. Sendero se enfrentaba (primero ideológicamente y luego con violencia física) a otros fenómenos tan o más fanatizados como la iglesia Israelita que apelaba inclusive a elementos del imaginario incaicos que los senderistas rechazaban o dejaban de lado. Aun apelando a una interpretación racional de la sociedad peruana, la misma ideología de Sendero no escapaba a la utilización del imaginario apocalíptico. Gustavo Benavides y M.W. Daly, en *Religión and Political Power*, nos recuerdan que Abimael Guzman había sido

expulsado de su matriz maoísta, Bandera Roja, acusado de ocultismo. Haciendo referencia específica la mito de Inkari, los autores sostienen que esto no implicaba necesariamente que Sendero haya sido la consecuencia de una adhesión e interpretación a mitos andinos, ni que se hubiera constituido como una secta milenaria o mesiánica. Para ellos, se trataba más que “floating meanings could have been manipulated, transformed, and incorporated into a “scientific” ideology, very much as Christian myths and symbols were assimilated into de Andean rebellions of the eighteenth century” (194).

Sendero Luminoso, inspirado mayormente en otros rituales y procedimientos para la creación de su denominado nuevo estado, declaró una guerra al Estado peruano con el nombre de Inicio de la Lucha Armada, conocido por sus siglas ILA, el primer periodo de otros a los que pasaría después. Estas etapas llegaron a adquirir tonos calificados como apocalípticos para la sociedad peruana. Es el caso del representante peruano más conocido de los círculos intelectuales y literarios, Mario Vargas Llosa, muy activo durante ese año. Vargas Llosa fue encargado por el gobierno de realizar un informe sobre la matanza de Uchuraccay en 1983. El resultado fue el informe conocido como Informe Vargas Llosa. En el plano puramente literario este autor publicaría al año siguiente la novela apocalíptica *Historia de Mayta*. Casi veinte años después, Vargas Llosa evoca esta etapa de la vida nacional con el mismo espíritu apocalíptico con que trazó la trama de su novela. En el artículo “Una temporada en el infierno” aparecido en marzo de 2012, realiza un recuento de la sensación infernal que se vivió en esos años.

Para ello se vale de una experiencia de lectura del libro *Diario de vida y muerte de Carlos Lizana*.⁵¹

En esta emotiva crónica y a la vez comentario del libro de Lizana, Vargas Llosa nos traslada el ambiente dantesco que se vivía a principios de los ochenta, resumiendo en el testimonio de una víctima quien declaraba que el terror producido a su alrededor era tan feroz que “hasta los perros se esconden y los pajaritos huyen. ¿Será esto el fin del mundo?”. Desde luego, no es esa la única referencia suya al sentimiento de esa época. Ya en el imaginario urbano, en la novela citada, *Historia de Mayta*, este autor había recreado una hecatombe en Lima, invadida por tropas extranjeras y asaltada por subversivos venidos del interior del país.

La hecatombe anunciada por los mesías apocalípticos tampoco llegó. La Divina Revelación Alfa y Omega, tuvo que aplazar su pronóstico del fin del mundo, de la misma forma como grupos como los Testigos de Jehová lo habían hecho ya varias veces. Sin embargo, en la intensidad de su prédica, estos grupos se dedicaron la adquisición y reconversión de salas de cine de todo tipo en el Perú, especialmente donde eran más numerosas y reputadas: en la capital y su inmenso cinturón urbano. Imbuidos de un gran poder organizativo y de una solvencia garantizada, ya sea por intereses internacionales o por la colaboración de sus miembros locales, la actividad propagandística puso gran interés en utilizar los recursos cinemáticos que le brindaban los cines, como instrumento importante de la buena comunicación de sus propios discursos. La actividad cinematográfica, en constante crisis y sumida en un proceso de

⁵¹ Carlos Flores Lizana, entonces un joven jesuita. Había hecho su noviciado en México y fue destinado a Ayacucho cuando este departamento de los Andes peruanos vivía el infierno, devastado por la guerra que libraban el terrorismo de Sendero Luminoso y las fuerzas militares y policiales contrasubversivas.

reconversión no pudo resistir el embate de la arremetida de las sectas. Esto conllevó al fin de una etapa tradicional del proceso de comunicación cinematográfica: el declive de las grandes y multitudinarias proyecciones que había sido una de los primeros rasgos de una actividad popular, producto de una modernidad vivida entusiastamente por las grandes ciudades de inicios del siglo XX.

Sobre esta transición, el capítulo cinco del trabajo *Ilusiones a oscuras* de Víctor Mejía Ticona nos entrega un recuento de lo que Mejía denomina “crisis tipológica”. Partiendo de las ideas de desborde urbano que popularizara Matos Mar, Mejía expone el final de una época de construcciones de grandes salas cinematográficas donde se pretendía congregar el máximo número posible de espectadores, en un espectáculo masivo e impactante: a esto lo denomina el final del formato de la gran sala única durante la década de los ochenta. Además de las características que hemos revisado durante esa década, es posible citar fenómenos como los importantes cambios tecnológicos, la llegada del Betamax y el VHS, la popularización de las producciones televisivas y los inicios de una agresiva piratería, fenómenos que contribuirían al final de la mayoría de las inmensas salas de cine, y por ende de las grandes funciones, o su conversión en escenarios de cultos diferentes al cinematográfico.

Agrega Mejía que

[...] el cambio de uso más frecuente de las salas de cine es el de espacio de culto religioso, para el cual una sala puede ser adaptada sin mayores variantes. La distribución interior de esta tiene los mismos requerimientos que la nave principal de una iglesia: congregar a una numerosa cantidad de personal frente a

un centro de atención que en este caso es el proscenio –que funciona como altar –y el écran como eje visual es reemplazado entonces por el pastor o las personal que dirigen a cada grupo religioso. (273)

Estas transformaciones se produjeron por doquier en un ambiente que se compenetraba muy bien con la crisis generalizada que vivía el país. Cada suceso que afectaba a la sociedad se transformaba en una señal más que confirmaba el pronto cumplimiento de las profecías, con o sin juicio final de por medio. Esto se proyectó a los espacios periféricos de la ciudad. En años electorales como 1983, 1985, 1986 o 1989, en competencia con la constante propaganda electoral, gigantescos anuncios revelaban la pronta caída de la sociedad tal como la conocíamos. Una de las más comunes fue la frase “Cristo viene”, que desde lo alto de los cerros o de la cartelera de un ex cine convertido en templo de culto se propagaba por gran parte de la ciudad.

Si bien es cierto las funciones de cine se habían reducido a su mínima expresión en comparación con décadas precedentes, grupos como la Divina Revelación Alfa y Omega, conocida también como Misión Rama, propiciaban el visionamiento de películas sobre visitas extraterrestres y propaganda religiosa. Los miembros de esta organización incluyeron, además de la radio, la difusión de películas de contenido relacionado a la visita de extraterrestres.⁵²

⁵² Un caso es la película Encuentros cercanos del tercer tipo de 1977 dirigida por Steven Spielberg. Gina Gogin y Rolando Pérez señalan que los miembros y devotos de la Divina Revelación se referían al cineasta como el “hermano Spielberg”, denotando su cercanía a la creencia de un pronto final de una sociedad que se deterioraba a cada momento.

En cuanto a la circulación de ideas que mostraban todo el pesimismo de la viabilidad del Perú como proyecto, Benavides y Daly⁵³ afirman que su poder se potencia especialmente debido a que en los grupos de migrantes la idea de Perú suele ser “elusiva, cuando no extranjera” (196).⁵⁴ Esta idea se había hecho evidente en acontecimientos importantes de índole nacional como la guerra con Chile en 1979 y su validez cien años más tarde mostraba el poco trayecto avanzado por la sociedad peruana desde su fundación republicana.

Es en este contexto que surgen las películas que tratamos en esta tesis y es en las salas de cine que sobrevivieron el declive de esta tipología, donde se pudieron congregar millones de espectadores para la presentación de las cuatro películas de mi corpus. Millones que en entusiasmo tenían poco que envidiar a la multitud de fervorosos feligreses que frecuentaban los nuevos templos apocalípticos. Millones que se codeaban, debido muchas veces a la proximidad de los establecimientos, con la legión de acólitos cautivados por los espectáculos (y la parafernalia) del cine pornográfico.⁵⁵ Me refiero a una muchedumbre que hacía posible, mediante su doble papel de receptor y referenciado, la aparición del tipo de representación que será mi preocupación principal durante los siguientes capítulos.

⁵³ Me refiero al mismo libro *Religion and Political Power*, visitado anteriormente.

⁵⁴ Mi traducción.

⁵⁵ No es mi intención mostrarlas como actividades excluyentes entre ellas, simplemente considero que fueron las más representativas del fin de esta tipología de grandes salas de cine, y las que continuaron convocando tanto a las nuevas como a las tradicionales multitudes urbanas.

1.d. De la narrativa salvaje al realismo cinematográfico y su estrategia de apropiación de la realidad

En el subcapítulo anterior hemos revisado la pertinencia de la elección de la década de los ochenta y la importancia del discurso social de ese momento histórico. Esta trascendencia radica también en el hecho de haberse constituido en un momento de transición en el cual el cine, alimentándose en diversos momentos de la literatura, pudo también sellar su propia impronta en la construcción de la subjetividad urbana. A continuación presento un breve acercamiento a las interacciones entre la denominada narrativa salvaje, surgida en los cincuenta y la presencia del realismo urbano en el Perú, que se consolida a finales de los setenta. El acercamiento e interacción simbiótica entre literatura y cine me servirá para introducir la importancia del íncipit, también extraído del análisis literario, específicamente en la novela realista clásica, como herramienta de aproximación a las películas de mi corpus.

En cuanto a la relación entre novela y cine peruano, es importante comenzar señalando que para mediados del siglo XX, periodo en el cual el indigenismo peruano publicaba sus novelas más conocidas, *Los ríos profundos* de 1956 y *Todas las sangres* de 1964, se hacía evidente que, contrariamente a lo que había señalado Luis Valcárcel, la costa no representaba el anti-Perú.⁵⁶ En realidad, esta se transformaba en un hervidero de las más diversas características de un país multicultural. La ciudad de Lima, en el centro de la costa peruana, se convertía nuevamente en la ciudad más poblada del Perú, desplazando a Trujillo. Como hemos señalado anteriormente, este

⁵⁶ Mario Vargas Llosa, en *La Utopía arcaica*, le dedica todo un capítulo a esta frase de Luis Valcárcel en *Tempestad en los Andes*.

nuevo protagonismo, no era solamente debido a su carácter de centro económico y cultural del país, que ostentaba desde el fin de la Confederación Perú-Boliviana. Tampoco debido a constituirse en el centro neurálgico de América del Sur, como lo había sido durante la época Habsburgo de la ocupación española. Se trataba esta vez también de la atracción masiva que había generado en los millones de pobladores andinos que vivían en condiciones de extrema miseria en el interior del país.

En esta nueva situación, la preeminencia de la narrativa hacia los temas andinos cambiaría para mediados de siglo. Fue en esos momentos que gran parte de los creadores artísticos se internaría en el mundo urbano de la periferia, generando un nuevo tipo de narrativa urbana. La nueva narrativa urbana, que comienza a contrarrestar la mayor visibilidad que tenía la expresión poética urbana de la primera mitad del siglo, es llamada también “nueva prosa de ficción” por Augusto Tamayo.⁵⁷ Tamayo afirma que esta nueva forma de expresión se produce como “una reacción concomitante con la producida en otros pueblos latinoamericanos, buscándose lo que se ha dado en llamar la novela urbana (87). Considero sin embargo que la aparición de la misma tuvo su propia temporalidad en el caso peruano, que corresponde a los particulares contextos de urbanización de las grandes capitales latinoamericanas. Novelas como las de Roberto Arlt en Argentina, aparecieron y testimoniaron la migración a la ciudad desde contextos más tempranos al caso peruano, lo mismo se podría decir de la producción literaria que surge durante la dictadura de Getulio Vargas en Brasil.⁵⁸

⁵⁷ En Augusto Tamayo Vargas. *Literatura peruana III*. Lima: Peisa, 1993.

⁵⁸ Esto se podría relacionar con el tardío y precario proyecto populista en el Perú con respecto a otros países latinoamericanos. Siendo el populismo la expresión política de lo nacional popular, fenómeno

Esta denominada también generación de narradores de los cincuenta, supo plasmar su propia personalidad, renovando formas e intenciones en el espectro artístico urbano. Entre los testimonios de sus propios participantes destaca el de Carlos Eduardo Zavaleta. En su *Autobiografía fugaz*, señala Zavaleta, uno de los narradores incluidos en esa generación, que se puede encontrar un testimonio de esta renovación de género, estilo y preocupaciones sociales en una ambiciosa política editorial que partía de los propios escritores:

Los cuarenta libros, entre los de cuentos, novelas y antologías de cuentos publicados en forma conjunta, es decir, coincidentemente, de algún modo, por los narradores de esa época, [era] una muestra limpia del ánimo común que los envolvía, del espíritu de superar los defectos de estructura y estilo de las escuelas previas, costumbristas e indigenistas (49).

De esta afirmación se puede notar una ambición no solamente en el aspecto cuantitativo, sino cualitativo, ya que para el pálido espectro de la industria literaria en el Perú, cuarenta producciones con una temática común: la narrativa urbana, era todo un suceso editorial. Por otro lado, cuando afirmo la preeminencia de esta denominada generación de narradores de los cincuenta sobre la producción poética, más importante durante la primera mitad del siglo, no pretendo ocultar la producción poética urbana de ese momento. El mismo Carlos Eduardo Zavala señala la presencia de los poetas divididos entre los “poetas del pueblo”, simpatizantes del Partido Aprista y los que denomina “esteticistas”, algunos de los cuales ya venían produciendo desde la primera

entroncado con lo urbano, la industrialización tardía de Lima evidencia las falencias de una clase dirigente que rápidamente vio sus proyectos urbanos sobrepasados por el vendaval migratorio.

mitad del siglo. Lo que pretendo resaltar es que tanto en la producción, con los cuarenta libros que señala Zavaleta, como en el estilo y la preocupación social, se produjo en la literatura la aparición de la nueva instancia discursiva migrante, en el intento de los escritores de plasmar las duras condiciones de vida en la ciudad.⁵⁹

La generación del 50 busca romper con las producciones culturales limeñas que veían a la ciudad como bastión de la “hispanidad” en América del Sur. En este caso entiendo por hispanidad al modelo nostálgico de evocación de un pasado de supuesta grandeza colonial. Así, esta generación buscó en la narrativa un modelo ideal para poder plasmar la crisis de un imaginario de ciudad y el surgimiento de otro que resultaba su antítesis. La ciudad se vio imaginada de una manera radicalmente distinta a las representaciones de Ricardo Palma o Pedro Dávalos Lisson, los mismos que ya evocaban con cierta “nostálgica ironía que el orden virreinal [era] ya materia de leyenda y la conseja” (Elmore 203).

Julio Ortega, al respecto, relaciona alegóricamente la muerte del Caballero Carmelo “el gallo quijotesco de Abraham Valdelomar”, con la clausura de la tradición hispánica en Lima y el nacimiento de una literatura de raigambre andina y luego otra de crítica social urbana (183). Son partícipes de esta generación Julio Ramón Ribeyro, Luis Loayza y Enrique Congrains, a los que luego se sumarían en un grupo posterior Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique. Es preciso acotar que estos autores también incursionaron en otro tipo de géneros y estilos. Así, Reynoso debutó en el

⁵⁹ Con la clasificación de Zavaleta ya se nota el acercamiento crítico de los narradores implicados política y socialmente de manera directa con la vida social del país. La división entre los “poetas del pueblo”, comprometidos con un partido político considerado en ese momento de izquierda, y los esteticistas, herederos del ejercicio del “arte por el arte”. Los segundos son los herederos de una situación anterior, mientras los primeros irían más en paralelo con los narradores.

campo literario con un poemario titulado “Luzbel” y Enrique Congrains incursionaría luego en una literatura experimental con tintes de ciencia ficción. A esto se suma la diversidad estilística entre ambos, lo que se aprecia especialmente en el manejo del lenguaje y en el tratamiento de los mundos interiores de los personajes. Existen autores tan disímiles como Vargas Llosa u Oswaldo Reynoso en términos discursivo o estilísticos. Sin embargo lo que los reúne es su interés en la construcción de una perspectiva de ciudad decadente, cuyos elementos representativos, el empresario-comerciante, el gran patrón, el político, etc, tienen relaciones adversas con respecto a la idea de una Lima andina que se iba forjando. En ese intento se forma una nueva instancia discursiva como un nuevo objeto de estudio y representación. La referencia a este mundo en ciernes se da con tanta insistencia que convierte a las producciones culturales de la generación de narradores de los cincuenta en íconos culturales de su contexto histórico.⁶⁰

Una visión crítica a la intención de realismo de los narradores de esa generación es la de David Woods en *De sabor nacional, el impacto de la cultura popular en el Perú*, Woods sostiene que si bien es cierto estos enunciadores se interesaron en representar el fenómeno de las barriadas y el cinturón de miseria que comenzaba a estrangular el centro urbano limeño, su visión fue siempre desde una perspectiva externa. “Nos encontramos aquí frente a una situación que nos recuerda la del indigenismo, en la que un sector marginado sirve como materia de ficción para escritores de clase media para arriba” (53).

⁶⁰ Cuentos y personajes como los hermanos de “Los gallinazos sin plumas”, Maruja en No una sino muchas muertes, los adolescentes de *Los inocentes* han sido constantemente reproducidos, citados y adaptados en otros géneros artísticos y producciones culturales generando una rica intertextualidad que frecuentemente se asocia a un discurso denunciatorio de la decadencia de un mundo conocido como “La arcadia colonial”.

Aunque el interés principal de Woods es resaltar los aciertos de Cronwell Jara en representar el referente de sus textos con un “conocimiento profundo” (53), su posición respecto a los narradores de la década del 50 nos acerca a mi afirmación sobre la creación de una nueva instancia discursiva en la literatura peruana. Al respecto considero que los conceptos de interioridad o exterioridad del autor con respecto a su referente no son determinantes para asegurar el acercamiento del texto a su referente, la calidad estética de un trabajo (que siempre es un concepto cultural) o la mayor o menor valoración de un texto por parte del circuito de receptores. Eso significaría que estuviéramos ante sujetos de enunciación que se encuentran en control completo del proceso literario. En el caso de los narradores de los cincuenta, su perspectiva, aunque con una marca ideológica a veces más fuerte que su intención literaria se ha convertido más bien en clave para comprender un momento histórico que significó un giro importante en la producción cultural urbana.

Una de las descripciones que ha repercutido en la posterior valoración del trabajo literario de esta década es el concepto de “novela salvaje”.⁶¹ El término viene de Mario Vargas Llosa y se refiere a la producción de Enrique Congrains, uno de los primeros autores de este momento. Congrains, tanto en su obra literaria como en sus acciones como editor y promotor, se interesó, más que en la búsqueda de estilos novedosos para su producción, en la urgente necesidad que tenía en mostrar su versión de las miserables condiciones de vida en los nuevos asentamientos humanos de la Lima periférica. Aunque surgieron después escritores con estilos más sofisticados que pudieron participar de esta clasificación, considero que Vargas Llosa refiere también

⁶¹ Este es el título del prólogo que realizó Vargas Llosa a la edición de 1974 de *No una sino muchas muertas*: “Enrique Congrains o la novela salvaje”.

como salvaje este atrevimiento novedoso en una sociedad con valores morales extremadamente conservadores. Se trató de un atrevimiento que se plasmó en un acercamiento a la sexualidad y a la amoralidad en el conjunto de sus expresiones. La novela salvaje que inauguraría *Congrains* podría bien, si la comparamos a la producción anterior, ser considerada como narrativa salvaje.

El relato fundamental de esta “narrativa salvaje” es *No una sino muchas muertes* escrita en 1958. Es muy sintomático para motivos de mi investigación señalar que este producto literario es llevado al cine por Francisco Lombardi en 1983 con el sugestivo nombre de *Maruja en el infierno*, emparentando así estas dos actividades que trato de relacionar críticamente. El trabajo considerado pionero con respecto a posteriores producciones es sin embargo el conjunto de cuentos *Lima, hora cero* (1955), cuyo título describe la intención de Congrains por determinar un nuevo punto de partida a la expresión literaria peruana. El título es ambicioso y atractivo, revelando a su vez la intención “parricida” que luego se vería en poesía con movimientos como “Hora zero” a finales de los 60.⁶²

A primera vista, lo más evidente en estos relatos es su excesiva corporalidad. La sexualidad desbordante y muchas veces grotesca de personajes y situaciones juega un papel de respuesta a la denominada “pacatería limeña”-o a los grupos de control y censura social y política, que se atribuían el papel de representantes y controladores del

⁶² Hora Zero muestra claramente su intención de establecerse como poesía de ruptura en la publicación de su manifiesto *Palabras urgentes*. El manifiesto, firmado por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, señala con respecto a sus antecesores, lo siguiente: “La poesía en el Perú después de Vallejo sólo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas. Sin embargo es necesario decir que en muchos casos los viejos poetas acompañaron la danza de los monigotes ocasionales, escribiendo literatura de toda laya para el consumo de una espantosa clientela de cretinos”.

modus vivendi de la ciudad. Esto motivó que en la edición Peisa de 1994 de *En octubre no hay milagros* (1966), Miguel Gutiérrez incluyera un ensayo titulado “Fascinación por el mal y nostalgia de la inocencia”. Por fascinación por el mal se entendió la abundancia y recurrencia de conductas sádicas o masoquistas de los personajes. Por nostalgia de la inocencia Reynoso pareció buscar una crítica severa a una educación formal anacrónica e inútil y el retorno a una inocencia entendida como una fuerza instintiva. Todo esto dentro de una intención política claramente marcada en favor de movimientos inspirados en corrientes como el maoísmo que sostenían que una revolución que cambie completamente la estructura social en el Perú era solamente cuestión de tiempo.⁶³

La representación de la inocencia y la preocupación por retratar las tribulaciones de niños y adolescentes fue recurrente en esta narrativa. Un título que describe este afán es precisamente *Los inocentes* de Oswaldo Reinoso, obra que insiste en la inquietud por representar las vicisitudes del adolescente limeño de los años sesenta. El fracaso de la inserción de este grupo de adolescentes se sentencia con la frase “Pero sé que eres bueno y que algún día encontrarás un corazón a la altura de tu inocencia” (90), dirigida por el narrador al Rosquita, uno de los miembros de la pandilla marginal de la que trata la novela. La obra presenta personajes hijos de migrantes, insertados en lo popular urbano (en su vertiente de lo popular criollo), como tal compartiendo una serie de códigos culturales en boga en la ciudad de la década del sesenta. El éxito o fracaso en la inserción por tanto se da, más que en el plano étnico o cultural, en la crítica de la

⁶³ Abelardo Oquendo, en *Narrativa peruana 1950/1970*, transcribe una entrevista a Oswaldo Reinoso, líder del grupo Narración quien manifiesta lo siguiente sobre el trabajo literario: “La escritura es la última etapa de la reacción que comienza con el deslumbramiento, la rabia, la piedad o la violencia frente a esta realidad de mierda de nuestra pura América” (28).

sociedad clasista y del sistema de producción industrial que ya presentaba serias falencias y un desfase entre industrialización y urbanización.

El trabajo de Congrains, dentro de su particularidad de narrativa despojada de figuras literarias y sofisticaciones estéticas, posee conexiones con la poesía y el cine. El título *No una sino muchas muertes* evoca un verso del poema *Alturas de Machu Picchu* de Pablo Neruda. Por otro lado *Lima, hora cero* se asemeja al de la película *Germania, anno zero*, de 1948 dirigida por Roberto Rosellini, la misma que relata las aventuras-desventuras de un niño de 12 años.⁶⁴ Dicha semejanza ha ocasionado que a la mayoría de los trabajos de la generación del 50 en el Perú la encasillen con el título de “neorrealismo literario” o lo que Augusto Tamayo califica como “realismo urbano” (887). Con respecto al realismo urbano, Porfirio Mamani Macedo en su análisis *La société péruvienne du XXe siècle dans l'œuvre de Julio Ramón Ribeyro*, sostiene que la intención primordial de este grupo era de renovación de la temática urbana, bajo un influjo de escritores occidentales, especialmente franceses (10).

Otra característica de este estilo es el carácter de “transición”. Los narradores del cincuenta sirvieron de inspiración a otros escritores y sus creaciones resultaron textos orígenes para trabajos posteriores. Sin embargo la urgencia de su denuncia se dirigió sobre todo a dar testimonio de una transformación que pensaban llegaría indefectiblemente para la sociedad peruana, la misma que no se produjo de la manera que ellos lo reclamaron. Para asociar esta idea de transición a la conceptualización del concepto de “locus horribilis” que hacen Gilberto Triviños, María Alonso y Mario

⁶⁴ Otra historia que describe esta representación de la inocencia y su relación con aprender y desaprender en la ciudad es el cuento “El niño de junto al cielo” de Enrique Congrains, en su recorrido por la periferia de la ciudad. Sin embargo esta se encuentra directamente implicada con la temática de la migración.

Rodríguez, en el prólogo de la edición de 1994 de *Lima la horrible* (1963) de Sebastián Salazar Bondi, es posible afirmar que la creación de esos años también es un intento de “fabulación transfiguradora de Lima-mujer devota y sensual (Perricholli, la tapada, Miss Perú) en Lima mujer aterradora (Medusa)”. Al final de esta transfiguración, la mirada de esta Medusa ya no causaba el mismo impacto que en los primeros relatos. Esto se debía en gran parte debido a la aparición, en los años 60, de otros narradores o novelistas más sofisticados y con mayor atención por parte de los circuitos literarios internacionales como Alfredo Bryce y Mario Vargas Llosa, que recibían una mayor atención mediática y gozaban de una mayor lectoría.

Dentro del contenido de la narrativa salvaje, una característica importante es la idea que dan estas historias donde todo parece haber quedado truncado, nada llega a realizarse, todo se echa a perder. Ello tiene que ver con la edad de los personajes en algunos casos que no son ni infantiles ni adultos y que van en un mundo de perpetua adolescencia donde la sociedad impide brutalmente su pertenencia al mundo adulto, del cual solamente pueden participar a través de un comportamiento sexual teñido de morbosidad o una participación laboral que se confunde con lo delictivo. En “El niño de junto al cielo” (cuento que forma parte de *Lima, hora cero*), las esperanzas de Esteban por pertenecer al “monstruo de un millón de cabezas”, como describe el narrador la ciudad, son truncadas por la fuga de su socio Pedro con el dinero de ambos. En *No una sino muchas muertes*, Maruja queda como un ser mutilado en sus esperanzas liberadoras y sus ansias por convertirse en líder de la banda pese a su condición femenina que la había relegado a una condición de sumisión.

También es importante resaltar otras características importantes como la decidida participación social de los escritores o el lenguaje utilizado dentro de las obras. Como he señalado, todos los participantes de ese contexto de creación se encontraban comprometidos ideológicamente con las diversas propuestas de la política peruana y algunos de ellos tomaron parte activa en apoyo de movimientos de índole revolucionaria. Los tiempos del autor creador autónomo, de un alejamiento de la realidad que había sido frecuente en la primera mitad del siglo XX quedaban ya como recuerdos lejanos y habían cedido el paso al escritor revolucionario en vida y obra.

En un contexto convulsionado políticamente, contemporáneo a las guerrillas del 65 y en la muerte de algunos de los escritores y en el exilio de otros, la literatura se concentraba en la creación de esta nueva instancia discursiva migrante, identificando muchas veces en el migrante y en la propia migración como la herramienta fundamental para convertir nuevos pobladores urbanos en actores sociales que participaran en movimientos socialistas. Entendida la literatura como un arma, se crearon varias editoriales populares y campañas de venta de libros por casa en las que participaron importantes escritores como Congrains y Manuel Scorza. Por su parte, el cine urbano se encontraba en una etapa bastante primigenia o de lenta recomposición de un proyecto demasiado ambicioso para sus capacidades y no tuvo la fuerza expresiva para participar en lo que podría denominarse una formación discursiva. Este proyecto privado se había llamado Amauta Films y había sido seguido de una escasísima producción posterior, muchas veces a contracorriente de lo que se producía en otras latitudes del continente.

A fines de los años treinta, esta compañía cinematográfica se propuso participar en el mercado, compitiendo con las importaciones mexicanas y argentinas que rivalizaban con las producciones estadounidenses sobre todo en la distribución a los cines de barrio. Entre 1937 y 1940 esta empresa consiguió estrenar catorce películas y establecer un estudio cinematográfico con lugares expresos para el rodaje. La producción *Barco sin rumbo* resultó el cierre de este ciclo de producción. Entre las razones principales cabe destacar la censura (oficial más que moral), la preferencia del mercado peruano por las producciones extranjeras y sobre todo la carencia de material fílmico que se produjo durante los años de la segunda guerra mundial.

Ricardo Bedoya en *El cine sonoro en el Perú*, nos manifiesta lo siguiente sobre la relación entre este ambicioso proyecto y su contexto histórico en el ámbito urbano:

A través de la mediación de los géneros, las películas de Amauta Films dieron cuenta de una Lima que, a fines de los años treinta, transformaba su apariencia y costumbres, modificando la convivencia gregaria en el callejón o el conventillo mientras se construían avenidas y se demolían solares. (41)

Si bien Amauta no utilizó el género documental, ni tuvo una intención realista en retratar su perspectiva de los grandes cambios urbanos que se comenzaban a producir y que transformaban Lima todavía desde los grandes proyectos estatales, sus producciones pudieron dar testimonio desde la ficción de estos fenómenos. Bedoya, remarca el carácter todavía nostálgico de estas películas, cuyos relatos apelaban a la “evocación, el recuerdo, la nostalgia de un pasado más atrayente y festivo, o respondían al arquetipo tradicional” (41).

Con el fin de Amauta Films⁶⁵ se generó un marcado silencio cinematográfico en las siguientes décadas con pocas producciones que apelaban a los géneros que imponían las producciones sobre todo mexicanas. En el ámbito latinoamericano nos encontramos frente a una época de formación o transformación de subjetividades. Según Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, los Estados que tienen la capacidad de realizar este proyecto formativo, se imponen la tarea de transformar la masa en un grupo identificable como pueblo, para su constitución como nación. Para ello, agrega Martín-Barbero que “El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación (180).⁶⁶

La producción cinematográfica peruana no participó decididamente en la construcción de una identidad, sea urbana o rural, debido a su estado precario, sin mayor apoyo estatal. Las películas de ficción siguieron mayormente parámetros de los grandes mercados internacionales sin gran capacidad crítica con respecto a los grandes cambios que comenzaron a producirse en las ciudades desde mediados del siglo XX. En los mismos años que se producía la explosión de la narrativa urbana en el Perú, la industria cinematográfica languidecía con proyectos truncados especialmente por falta

⁶⁵ Sobre el final de Amauta, Bedoya sostiene que el intento de industrializar la actividad cinematográfica de Amauta Films se produjo en desproporción con el tamaño del mercado peruano. Otra industria pronto conquistaría los potenciales consumidores del tipo de films que Amauta proveía. Se trata del cine mexicano “que combinaba también el populismo, el sainete, el melodrama y la profusión de canciones populares, pero con una factura técnica más pulida y servida con el atractivo de estrellas que fascinaban a los latinoamericanos” (84).

⁶⁶ Gastón Lillo en “El paradigma de lo nacional y sus desbordamientos en el cine mexicano de Buñuel”, aplica un análisis similar para el caso mexicano de los años 40 y 50. Sostiene Lillo que “los modos de subjetivación se organizan desde las matrices discursivo-ideológicas del catolicismo, el nacionalismo, el anticomunismo y el patriarcado. El sujeto nacional que se va modelando debe ser, católico, nacionalista, anticomunista, respetuoso de la propiedad privada y, por supuesto, una figura masculina que reproduce el orden patriarcal” (3).

de fondos. Las películas que quedaban trucas correspondían al mismo estilo de cine tradicional que se acoplaba con el criollismo imperante en la radio y las producciones televisivas. El cine nacional se basaba especialmente en noticieros que se presentaban antes de las películas importadas. El estado por su parte no mostraba mayor intención de hacer del cine una herramienta de identificación de los espectadores con proyectos nacionales de los que el mismo carecía. Ante esta situación, fueron los productores extranjeros los que utilizaron al país como paisaje o materia prima para sus películas.⁶⁷

El cine en el interior del país, mientras tanto pasaba a la década del sesenta con un movimiento que se denominó “Escuela del Cusco”, que produjo alrededor de dieciséis películas. Reafirmando el carácter centralista de la producción peruana, Isaac León Frías sostiene que estas producciones de referencia y enunciación de origen andino no tuvieron mayor incidencia en el resto del país ni en la capital (427).⁶⁸ Bajo la preponderancia del cine del Cusco,⁶⁹ la producción urbana terminó la década del cincuenta con una producción que sí originó polémica. Se trataba de la película *La muerte llega al segundo show*, con guión del periodista Mario Castro Arena. Sobre la presentación de esta película y el proceso de maduración de las producciones cinematográficas, especialmente urbanas, Ricardo Bedoya afirma que

⁶⁷ De esta forma, comenta Bedoya que Juan José Ortega filmó *Lodo y armiño* en 1950, el argentino Carlos Hugo Christensen filmó partes de *Armiño negro* en 1951, Sol Lesser filmó *Las esmeraldas de Illa Tiki* en 1952, Kenneth Herts dirigió *Daughter of the Sun God*, Paramount Pictures grabó *Secret of the Incas*, Fed Zinnemann dirigió partes de *El viejo y el mar*, Enrico Gras y Enzo Cravieri dirigieron *El imperio del sol*, etc.

⁶⁸ En *Les cinémas de l'Amérique Latine*, publicado en 1981.

⁶⁹ Tim Barnard, en *South American Cinema, a Critical Filmography*, sostiene sobre la precariedad del cine urbano que “interestingly enough, the film that was to launch this rebirth of Peruvian cinema wasn't made in Lima, the modern capital, but in Cuzco, the ancient capital of the Incas in the interior of the country (278).

Aunque habían transcurrido dieciocho años desde el rodaje de *Barco sin rumbo*, la anterior cinta policial peruana, nada parecía haber cambiado en el dominio de la técnica y la expresión, Por el contrario, la vieja y ya clásica *Barco sin rumbo* mostraba complejidades estilísticas y técnicas mayores que *La muerte llega al segundo show*, tanto a nivel narrativo como fotográfico. (145)

La visión poco halagadora de Bedoya se complementa con las afirmaciones de Jeffrey Middents con respecto a la casi nula producción cinematográfica en la época en que se producía la explosión narrativa en la literatura urbana. Para 1965, año de la aparición de la revista “Hablemos de cine”, era sintomático que solamente se habían producido tres películas desde 1955 hasta esa fecha. Acercándonos a los títulos y sus productores, observamos que, además de la muy criticada *La muerte llega al segundo show*, ninguna de las otras dos correspondía al cine con temática urbana. *Kukuli*, producida por el Cine Club del Cusco, con sus diálogos enteramente en quechua, se acercaba más a lo que se denominó cine andino, mezcla de ficción y documental. La tercera, *Operación Ñongos*, se trató de una coproducción que no hizo más que reforzar la dependencia del cine peruano con respecto a los modelos mexicanos imperantes en ese momento.

Middents nos recuerda que a mediados de esa década, la ley del cine de 1965 impulsó, además de la coproducción y las películas de la escuela de Cusco,⁷⁰ la aparición de Armando Robles Godoy como director. Aun reconociendo que agrupar las películas de Robles Godoy con las de la escuela del Cusco resulta difícil estéticamente, es posible distinguir que ninguna de estas tres “corrientes” que generó la ley entró en

⁷⁰ Me refiero a las últimas producciones de este tipo, especialmente el film *Jarawi*.

un diálogo crítico con lo que se gestaba en la literatura desde los cincuenta y lo que la poesía generó a finales de los sesenta en la ciudad.

Armando Robles Godoy se constituyó como un claro ejemplo del intento de realizar un cine de autor en un contexto latinoamericano ya marcado en ese momento por el surgimiento de nuevas formas de comprender el cine en compromiso con la realidad social del continente. Es importante notar que en esos mismos años el brasileño Glauber Rocha escribía su “Estética del hambre” (1965), Fernando Solanas y Octavio Getino hacían lo mismo con “Hacia un tercer cine”, y el cubano Julio García Espinosa lanzaba su “Por un cinema imperfecto”, las dos últimas en 1969.

Este desencuentro entre la producción peruana y la tendencia dominante en el resto de la cinematografía de América Latina se puso en evidencia al participar el Perú en el festival de Viña del Mar de 1967. El certamen, denominado con el sugestivo título de Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, reunió a representantes de Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Chile, México, Perú, Uruguay y Venezuela. Sobre el tema, Middents se ha dedicado, en un capítulo titulado “Latin American Dis/Connections”, a subrayar la disparidad de miradas que existieron entre la tendencia de ese festival (que dos años después elegiría al Che Guevara, muerto recientemente como presidente honorario del festival) y la representación peruana. La película peruana *Forjadores del mañana* (1965) de Jorge Volkert, compitiendo en notoriedad con producciones que se convertirían en clásicos como *La hora de los hornos*, apareció como una muestra de cine ingenuo y chauvinista, lo que constituyó, según la revista Hablemos de Cine una vergüenza para el cine peruano. Middents transcribe los comentarios de la revista de la siguiente manera: “It was out of place in the festival and very badly received. It

concerns a film commissioned by the Universidad de Ingeniería with a stupidly patriotic script” (103).

La participación peruana en el festival, en general, las producciones de esa década mostraron las pocas relaciones del cine nacional con el resto de países, sin embargo, eso no significó que el cine peruano estuviera completamente desconectado del complejo tema de la migración del campo a la ciudad que experimentaba su capital. Si bien, esta representación no se dio desde el género del realismo y los códigos estético-discursivos de un tercer cine imperante en la región, los cineastas eligieron el camino de la conexión con la producción mexicana y la representación en la pantalla grande de fórmulas que habían probado su éxito en medios como la radio y la televisión. De esta manera el cine peruano se relaciona especialmente con la televisión a través de la representación de comedias y melodramas inspirados en el cine de la época dorada del cine mexicano. Desde esos presupuestos se lanza a la primera incursión en la representación de la migración.

Emilio Bustamante en “Migraciones en el cine peruano” sostiene la importancia de cinco películas en este intento. De ellas tres corresponden a versiones cinematográficas de éxitos televisivos, dos de ellas de telenovelas y una de la comedia. Las telenovelas *Natacha* y *Simplemente María* representan la muestra más importante de la dependencia discursiva del cine y la televisión peruana con respecto al cine canónico mexicano (y en cierta medida también al argentino) y su implicancia en la formación de un gusto o una preferencia del espectador.

Natacha (1971) es la historia de una inmigrante que llega a la capital para trabajar como empleada del hogar y termina casándose con el hijo de la familia que le da empleo. *Simplemente María* (1971) tiene un contenido melodramático similar que incluía el olvido del amor engañado y la superación en base al trabajo. Este tipo de producción resulta bastante familiar al cine mexicano, como lo hemos expuesto, interesado en filtrar imágenes que aporten en la construcción de una subjetividad urbana acorde con el discurso hegemónico. A decir de Gastón Lillo: “Madres abnegadas, charros cantores, prostitutas 'víctimas del pecado’⁷¹, pueblan el imaginario de este cine donde la falta moral es la causa de la caída y el sufrimiento el único camino de la redención” (4).

Nemesio (1969), por su parte era la condensación de las historias de ese mismo personaje cómico. Se trataba de una especie de pícaro andino que, siendo subestimado al principio de la trama, terminaba superando a los personajes caricaturizados como criollos, en base a situaciones hilarantes. Sobre *De nuevo a la vida* de 1973, Bustamante nos afirma que “la familia que emigra a Lima conoce la desintegración y el vicio”, termina por la invocación al retorno a los Andes y al panfleto publicitario imperante en la época que publicitaba los beneficios de la reforma agraria recientemente implantada por el gobierno militar (65). Con la excepción de las referencias a la reforma agraria del gobierno de Velasco, esta película se posiciona discursivamente muy cerca de *Natacha*.

Aunque Bustamante sostiene que en *Nemesio* y *Simplemente María* se puede apreciar un “asomo de modernidad”, “pues no se pretende en ellas alentar la vuelta al

⁷¹ Título de un filme de Emilio Fernández 1950

terruño sino la conquista (esforzada y honesta) de la urbe; el éxito de los personajes es profesional y económico...” (66), considero que una revisión de sus estructuras revelaría su condición de producción tradicional. Estrategias como el uso de una actriz completamente desconectada del mundo andino (Saby Camalich), para disfrazarla de inmigrante andina y la recurrida representación de la empleada doméstica que, superándose del engaño del gran arquetipo patriarcal, logra establecerse en la capital, ocultaban deliberadamente todo intento de representar la realidad del inmigrante. El objetivo de estas aproximaciones estéticas era el intento de comercializar un producto ligero a nivel continental, que pudiera venderse a un público acostumbrado al melodrama de fórmulas pre-establecidas y sin mayores conflictos que opaquen a los del corazón. En cuanto a *Nemesio*, si bien la producción resaltaba el triunfo del inmigrante, el hecho de realizarse desde la comedia con situaciones completamente disparatadas y con una trama articulada para la risa en base a la lejanía de sus situaciones con su referente urbano, colocaba a la película en las antípodas de las preocupaciones que la literatura se afanaba por dar a conocer. *Nemesio* se presentaba como una película hecha para la explotación de las características del cómico Tulio Loza, quien protagoniza una historia feliz de marcado estilo nacionalista donde al final se queda con el dinero y la mujer, objetos de disputa estereotipados en provecho de las cualidades cómicas de la producción.

Con la ley de cine de 1972 surgiría un proyecto estatal de apoyo a la producción nacional y con él una nueva ola de producciones que ya para finales de esa década comenzaría a cuestionar la propia estrategia de apoyo y a producir películas críticas contra las falencias que ese mismo gobierno presentaba. De esa forma, con el apoyo

estatal se consiguió la estructuración de géneros marcados como el cine campesino y el cine urbano con directores que habían alcanzado su proceso de maduración a través de la producción de cortometrajes. Dentro del cine urbano que es el que nos interesa, surgiría Francisco Lombardi, primero desde el campo de la crítica cinematográfica, a través de la revista *Hablemos de cine*. Lombardi posteriormente, ya desde la creación, comenzaría un sólida carrera con una veintena de largometrajes que lo han colocado como el director peruano más activo de las últimas tres décadas. Junto a él surgirían después otros directores como Juan Carlos Torrico, Nilo Pereira y el colectivo Chaski, todos con una intención de plasmar en un contexto de fidelidad con su referente real, las nuevas condiciones de la vida urbana que ya la narrativa había intentado dar a conocer desde finales de la década del cincuenta.

En lugar de un cine de arquetipos hechos para la representación del triunfo individual y la celebración de la nacionalidad, este cine urbano comenzó a codearse con otras producciones regionales en lo que Cristian León denomina el *Cine de la marginalidad*.

Este cine de la marginalidad hace de los huérfanos, de los olvidados, de los desempleados, de los delincuentes sus personajes principales. Al poner en primera fila a estos individuos disfuncionales muestra una realidad social y cultural que tiene existencia propia al margen de la racionalidad productiva de la modernidad (13)

Al establecer el protagonismo de estos personajes en el cine, no quedaba mayor espacio para la idealización que había sido una constante en el cine criollo urbano, el realismo cinematográfico que tuvo en Lombardi a su representante más conocido

internacionalmente, se preocupó en cambio por desnudar las falencias de ese proyecto nacional, de índole urbana, que había quedado al descubierto como inoperante en la nueva situación de la capital. Desde *Forjadores del mañana*, la cinta que compitiera en el festival de Viña del Mar de 1967 hasta la producción de *Cuentos inmorales*, largometraje de episodios en 1978, se había ya avanzado un camino en el cual el cine urbano comenzaba a buscarse una identidad que independizaba su actividad de la característica teatral o televisiva. Se comenzaba a desarrollar en algunos directores un acercamiento que no temía ridiculizar conductas sexistas o actitudes nacionalistas. Todo dentro de una trama realista tendiente a un pesimismo que se iría asentando conforme la situación política económica de la ciudad formal se transformaba en un desorden que arrastraba al país a su crisis más grande en la década de los ochenta.

En este “espíritu de la época”, que influyó e interactuó con mi corpus de trabajo, considero que es preciso un acercamiento al porqué de la aparición tardía de la instancia enunciativa migrante en el cine, décadas después de su aparición en la literatura. En su explicación será posible determinar la necesidad de un análisis de las películas mediante el uso del íncipit herramienta indispensable de trabajo, análisis que realizaré en los capítulos siguientes.

Como hemos establecido, el cine peruano tuvo un acercamiento al tema migratorio desde mucho antes de la década de los ochenta. Películas como *Nemesio* (1969), *Natacha* y *Simplemente María* (ambas de 1971), por citar algunas, son testimonios de esta presencia en el cine peruano. No es posible sin embargo encontrar en estas producciones, o en otras que la sucedieron como *De nuevo a la vida* (1973) una preocupación por presentar las condiciones con las que ocurría el fenómeno

migratorio. Tampoco se puede encontrar la preocupación por arraigar el personaje migrante en la representación verosímil de su referente real, como ocurre en las películas de mi corpus. Es por ello que considero que desde la década de los ochenta se puede plantar plenamente la constitución de una instancia discursiva migrante en el cine nacional.

Fue también en esa década que la actividad cinematográfica pudo desligarse oficialmente del discurso estatal. Hasta la década anterior, mientras muchos de los cineastas de los países latinoamericanos trabajaban a contracorriente del discurso oficial, tildado como derechista y sumiso a las políticas norteamericanas, la situación peruana era diferente. El gobierno militar, instaurado en 1968 se había declarado de revolucionario, atrayendo a su causa a una gran parte de la intelectualidad de izquierda. Había sido ese mismo gobierno el que promulgara la ley de cine de 1969 y varios de sus directores (de los pocos que había) tenían simpatías hacia él. Esta situación, unida a una férrea censura, impedía que se presentaran producciones marcadamente pesimistas, como correspondía al tratar el tema de la migración a la ciudad. Tanto *Maruja*, como *Gregorio* y *Ni con Dios ni con el diablo* hubieran sido imposibles de ser estrenadas bajo el gobierno militar.

A esto se suma el carácter precario de la cinematografía peruana, que bajo la ley de cine del gobierno militar, se embrolló en gran manera en la producción de cortometrajes con único interés económico a sabiendas de que su presentación era obligatoria en las salas peruanas. Fue una minoría que utilizó su experiencia en los cortos como catapulta para su incursión en la producción de largometrajes. Entre ellos se encuentran los directores de las películas que presento en mi corpus.

También puedo agregar el carácter industrial de la actividad cinematográfica con respecto a la actividad literaria. Los narradores de los cincuenta que pusieron de relieve la migración en sus narrativas, se caracterizaron también por una agresiva política editorial muchas veces de fabricación artesanal. El denominado Círculo de Novelistas Peruanos que fundara Congrains, sello bajo el cual la novela pionera *Lima, hora cero* viera la luz, tenía solamente un integrante: el mismo Congrains. Conocida es su técnica, narrada extensamente por Vargas Llosa y otros críticos, de la venta que Congrains realizaba puerta por puerta de sus libros. Otros escritores contemporáneos como Manuel Scorza trabajaron en la creación de proyectos editoriales como Populibros, con estrategias de venta inusitadas hasta ese momento en el Perú. La actividad cinematográfica por su parte, necesitaba de un capital mucho más extenso para la creación artística. A pesar de la ley de exhibición obligatoria, los cineastas necesitaban generar un producto atractivo para la mayor parte del público, que activara la denominada “doble identificación cinematográfica”. Este concepto tomado de *Aesthetics of Film* sostiene que el individuo necesita identificarse tanto como locus de producción de la actividad cinematográfica (relacionando el “ojo de la cámara” con su propia actividad visual), como con la diégesis a través de los personajes. Considero que en ese aspecto, el universo y la cultura migrante no se encontró suficientemente sólida, hasta la década de los ochenta, para forzar, como cliente potencial, la inclusión de un personaje que recreara su universo cultural. Me refiero a un universo cultural que en esa década comenzó a denominarse chicha, y al hábitat del protagonista migrante que he denominado ciudad mercado ambulante.

La inserción de la actividad cinematográfica en la instancia discursiva migrante se realizó mediante la búsqueda de verosimilitud en las producciones que protagonizaban la actividad migrante. Un ejemplo de ello fue el alejamiento de la estética clásica del melodrama que otorgaba más peso a personajes con una tipología marcada, para dar paso a la representación de un individuo muchas veces difícil de clasificar, que en las producciones pasaba de víctima a verdugo, de honrado a ladrón, un personaje en gran parte ajeno a los valores morales imperantes en la urbe y al que no se podía dar una espacialidad concreta dentro de la ciudad, como veremos en el análisis de *Gregorio*. Por ello considero que las producciones otorgan un gran peso discursivo a sus primeros instantes en los cuales se vuelca la intención del texto de reclamar su dosis de realidad, de establecer las condiciones del universo diegético. Estas películas, al otorgar protagonismo al migrante, también otorgan protagonismo a su propia actividad cinematográfica como testimonio válido y certero de esa actividad del migrante en la ciudad.

Es debido a esa comprensión de los primeros momentos de las películas, como lugar privilegiado de inserción de lo social, que he decidido realizar un análisis separado de los incipits de las cuatro películas de mi corpus. Esto no indica de manera alguna que toda la producción de esa década tenga la misma facultad de mostrar gran parte de los postulados discursivos que la animan en los primeros momentos. Es sin embargo sintomático que la aparición de un nuevo tipo de protagonista urbano en los ochenta condicionaba ya el resto de la película y abría unas expectativas diferentes con respecto a otras producciones cinematográficas que habían otorgado protagonismo a personajes de la Lima tradicional.

La presentación de la teoría que explique la pertinencia del análisis del íncipit será presentada en cada capítulo donde se aplique esta estrategia de acercamiento. Sin embargo considero importante recalcar, que la aparición masiva del migrante en la cotidianidad de la ciudad trajo consigo la llegada de actores que correspondían con las exigencias de la industria para la realización de los papeles de migrante en realizaciones que reclamaban una fuerte dosis de verosimilitud. Esta característica, aunada al uso de otros personajes extraídos directamente del referente de realidad que era la migración interna, como cantantes de grupos musicales o niños de la calle, permitieron que los íncipits de estas películas resultaran muy particulares desde la propia aparición de los créditos y los elementos paratextuales y cotextuales (como la utilización del nombre de un grupo musical o la sensación de desamparo total en *Ni con Dios ni con el diablo*).

Los primeros instantes que mostraban personajes partiendo de paisajes rurales o la llegada de elementos destructores de la aparente tranquilidad y equilibrio andino condicionaban también al espectador. De la misma forma, la presencia de la dicotomía costeño-serrano o quechua-español (en el sentido lingüístico), obligaban a los espectadores a realizar ajustes en sus mecanismos de recepción para recibir un específico tipo de ficción (Lillo 1994). Siguiendo siempre a Lillo, podemos decir que en estas producciones el “espectador presentía ya un programas de acción ya codificado para estos personajes”.

La idea de desplazamiento o la presentación de unos personajes que a menudo se presentaban como ininteligibles, hablando una lengua que necesitaba subtítulos en la pantalla o perteneciendo a un grupo étnico diferente a la que la industria nacional

estaba acostumbrado a mostrar como protagonista, ya resultaban indicadores certeros del cine “migrante”. Estos indicadores definían un pacto comunicativo con el receptor en el cual la película discurría como elemento reconocible desde sus primeros instantes, estudiados como íncipits en esta tesis.

Si bien este tipo de cine no articuló una idea de género y más bien se caracterizó por la diversidad en el acercamiento a la migración y a la condición migrante, podemos decir que desde los íncipits ya activaban la actualidad o la memoria de la temática migratoria. Desde los diversos géneros desde donde se enunciaron, las películas compartieron esos primeros momentos de fuerte carga discursiva donde se decidía la suerte del migrante, como ocurre en las premoniciones de *Gregorio y Ni con Dios ni con el diablo*, o donde se condensaba toda la resolución de la problemática como ocurre en el íncipit y éxcipit de *Los Shapis en el mundo de los pobres*. Desde esas características fue posible reconocer los íncipits como particulares a esta nueva instancia discursiva surgida en la cinematografía peruana y desde los íncipits fue posible reconocer los postulados que ubicaban el grado de resistencia o de negociación de las películas con los discursos hegemónicos de su contexto de enunciación, como veremos en las cuatro películas que analizaré a continuación.

CAPÍTULO DOS

APOCALÍPSIS AHORA (1980-1990), EL FIN DEL CINE CRIOLLO EN *MARUJA EN EL INFIERNO*

Dentro del contexto descrito en el capítulo anterior, Francisco Lombardi va a agregar a la cinematografía urbana su cuarta producción cinematográfica, que a decir de Isaac León Frías,⁷² lo situará como el más importante representante del cine urbano, completamente en contracorriente de sus contemporáneos Federico García y Luis Figueroa, exponentes del denominado cine de referencia andina. (285). En el mismo camino de las tres anteriores, *Maruja en el infierno* también se mostrará implacable con su objeto de representación y con sus sujetos representados, como veremos en el análisis.

⁷² En *South American cinema: a critical filmography, 1915-1994*, editado por Tim Barnard y Peter Rist, León Frías otorga favorables comentarios a la labor de Lombardi, sobre todo en comparación con la labor de otros directores contemporáneos.

La trascendencia de esta película en un trabajo que intenta dar cuenta del cine que protagoniza la temática migratoria se produce en relación a dos puntos importantes. Me refiero al carácter de transición de la película de Lombardi, además de la propia constitución del sujeto criollo en la película, como antítesis y a la vez complemento de una subjetividad migrante.

En cuanto al rasgo de film de transición, me interesa poner de relieve las constantes referencias a la presencia de los migrantes en la capital por parte de los personajes identificados dentro de lo popular criollo. Al referirme a la presencia de migrantes, intento aludir sobre todo a los migrantes andinos de procedencia rural con patrones culturales distintos a los pobladores limeños, populares o no, que son más visibles y más factibles de ser estereotipados. Como he señalado anteriormente, la inmigración hacia Lima desde el interior del país resultó de muy diversa procedencia y con múltiples maneras de inserción en la capital.

Esta misma diversidad de la migración en cuanto a tiempo, espacio y estrategias de inserción nos acerca a nuestro segundo punto, que resulta el más importante: la definición del propio sujeto criollo. Esta identificación del criollo como sujeto de una modernidad periférica (para decirlo en términos de Sarlo o de Saurabh Dube),⁷³ había sido constante en los medios masivos de inicios de la década de los ochenta. Los rasgos de este sujeto son rápidamente reconocibles en los personajes presentes en la película. En cuanto al referente extratextual, Gonzalo Portocarrero en *Rostros criollos del mal*

⁷³ Aunque Beatriz Sarlo, en *Una modernidad periférica*, se ocupa más del caso argentino y sus relaciones con la modernidad, considero que se puede aplicar también al caso de Lima y sus intentos de inserción a una sociedad globalizada desde inicios del siglo XX. Intentos que quedaron más en el terreno del slogan y la retórica, como el caso de la “Patria Nueva” son significantes al respecto. Saurabh Dube, en “Sujetos de la modernidad”, es más explícito en la aplicación del concepto a la realidad latinoamericana.

problematiza la constitución misma del sujeto criollo en su relación con una ciudad que iba sosteniendo un explosivo crecimiento urbano. Portocarrero sostiene que este sujeto criollo “va asimilando al “otro”. Cada vez tiene más de indio y de negro. Entonces tiene que negar al otro dentro de sí; es decir de traicionarse a sí mismo” (15). La idea de “apocalipsis”, presentada a lo largo de este capítulo, no constituye en sí el fin de una tipología de un criollo a la manera de las representaciones de Ricardo Palma ni de las añoranzas de Benvenuto Murrieta,⁷⁴ sino que proyecta a un individuo atravesando una “encrucijada desgarradora” como sostiene el propio Portocarrero.

De acuerdo a Portocarrero, en la encrucijada entre renunciar a sus anacrónicas pretensiones de pureza y grandeza colonial (aunque sea con una filiación tildada de bastarda) y la actitud de asumirse a sí mismo como producto híbrido, el sujeto urbano termina aferrándose a la primera opción, reduciendo cada vez más su campo de acción. Esta reducción se produce debido a que los referentes a los que tiene que aferrarse pertenecen a un mundo anterior a la constitución de la urbanidad camino a ser entendida en términos de metrópolis. De allí que la película de Lombardi resulte una implacable mirada hacia una sociedad urbana que no se reconoce a sí misma como resultado de una migración que ya dejaba sus huellas en Lima desde comienzos de siglo. La misma crítica en el texto cinematográfico, ante su propia dureza, tendrá que servirse ampliamente de procedimientos narrativos que vehiculen su discurso, como veremos en el análisis.

⁷⁴ Desde el mismo título de su obra más conocida: *Quince plazuelas, una alameda y un callejón*, se puede notar el ánimo de identificar los emplazamientos reconocibles de la Lima tradicional, y dentro de ellos se construye la subjetivación del poblador, representado como elemento indisociable de la Lima popular criolla. Con la llegada de las grandes masas urbanas, los defensores de la tradicionalidad se refugiaron en la consigna de que “todo tiempo pasado fue mejor”, culpando a los migrantes de todos los males que sufría la ciudad, como veremos en la película de Lombardi.

Volviendo a Portocarrero, al negar su propio mestizaje en términos más amplio que la simple evocación de un pasado mítico glorioso, “el mundo criollo tendió a escoger, sin embargo, la perpetuación del colonialismo”, es decir enajenada de su capacidad racional de comprender su contemporaneidad (15). Esta es la crítica más importante de la película de Lombardi. En la película que analizaré, esta negación obsesiva nos muestra cuán cerca se encontraba ya esta instancia discursiva migrante de adquirir protagonismo en la producción cinematográfica. La representación del final de un mundo crea la necesidad de representar otros que lo sucedan, una especie de sociedad post apocalíptica que en lugar de mostrar el fin de una ciudad, nos entregue una visión de su recomposición y su transformación. En el caso de la literatura, el mismo título de *No una sino muchas muertes* de la novela de Congrains, nos entregaba la idea de un final masivo, casi dos décadas después *Maruja en el infierno*, nos representa un apocalipsis que no terminará en la subjetividad desintegrada que nos señala Portocarrero, sino que dará paso a posteriores producciones cinematográficas donde nuevos sujetos participarán de la aventura urbana, como veremos en los siguientes capítulos.

Si bien realizaré un resumen más detallado de la película, considero pertinente adelantar que la producción de Lombardi, ambientada en la segunda mitad del siglo XX, trata del plan de una pandilla de robar una fábrica clandestina de reciclaje de vidrios, que utiliza como mano de obra a locos que deambulan por la ciudad. De este planteamiento temático me serviré para el análisis que viene a continuación. En el primer subcapítulo, me dedicaré al análisis del íncipit relacionando la noción de *mise en abyme* con la propia actividad del circuito cinematográfico de comunicación. En el

segundo subcapítulo me acercaré al cuerpo completo de la película, articulando la idea de alegoría. Finalmente en el tercer subcapítulo presentaré el paso del cine de creación individual, característico de la obra de Lombardi, al cine colectivo, que será particular al trabajo de los enunciadores de *Gregorio*: el grupo Chaski. Esta transición nos ayudará en la observación de la película de Lombardi como una bisagra que permita abordar la temática del sujeto migrante en los siguientes capítulos.

2.a ¿Se acabó y punto?⁷⁵: Alegoría y *mise en abyme* en el íncipit de *Maruja en el infierno*

Habiendo identificado un estado del discurso social del que participan las películas de mi corpus, considero importante establecer la manera en que esos elementos se interrelacionan con la primera película que analizo. Al respecto sostengo que es primordialmente a través de la figura de la alegoría como la película va a mostrar su interdiscursividad con el contexto histórico social.

El estudio del uso de la alegoría no ha sido nuevo en la crítica de la producción cultural latinoamericana.⁷⁶ Basta revisar trabajos de Frederic Jameson, en *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, quien llegó a señalar a toda la

⁷⁵ Título de un famoso vals peruano del compositor Félix Pasache, interpretado por los más importantes cantantes de este género.

⁷⁶ Para una definición general de “alegoría” podemos acudir a James Clifford en *On Ethnographic Allegory*. Clifford nos entrega la definición etimológica (Gr. Allos, “other,” and *agoreuein*, “to speak”). Agrega el autor que usualmente “denotes a practice in which a narrative fiction continuously refers to another pattern of ideas or events. It is a representation that interprets itself”. (99)

producción literaria latinoamericana como intrínsecamente alegórica.⁷⁷ Sus postulados, así como la propia idea de “alegoría nacional”, abrieron amplios terrenos para la polémica. Entre las más importantes es posible citar a Aijaz Ahmad y su artículo “Jameson’s Rethoric of Otherness and the National Allegory”.⁷⁸

Entendiendo el intento de Jameson de comprender la noción dentro de un vastísimo campo de acción, y las respuestas, venidas de los estudios poscoloniales, de revalorar las resistencias locales a los grandes discursos, mi acercamiento se propone relacionar las alegorías nacionales con las urbanas. Especialmente en el caso del Perú, donde claramente la definición de lo nacional resultó excluyente, ésta partió geográficamente del núcleo urbano y temporalmente desde los primeros momentos de definición del nuevo ente republicano independizado de España. Lo urbano resultó una metonimia de lo nacional por su relación con lo civilizado, lo occidental y lo criollo (en cualquiera de sus definiciones).⁷⁹

Habiéndose originado este debate en la lectura de textos literarios, su objeto de análisis resulta en un primer momento anterior a la aparición del cine. Es el caso de

⁷⁷ Verónica Inés Garibotto, en *Contornos en negativo: reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile, Uruguay)*, aclara que “Jameson señala que en tanto en el Tercer Mundo lo público y lo privado se dan en amalgama, la representación de un destino individual es siempre una alegoría de la nación. Es decir, independiente de su forma específica, el texto será siempre leído como una alegoría” (58).

⁷⁸ Imre Szeman en “Who’s Afraid of National Allegory?” realiza un acercamiento de la recepción crítica al trabajo de Jameson. Szeman sostiene que la idea de comprender áreas tan disímiles como África, Asia y Latinoamérica bajo una sola teoría se acerca a un orientalismo en el campo de la teoría. Sin embargo, este crítico rescata el valor de la teoría de Jameson en el terreno político.

⁷⁹ Un ejemplo evidente en las propias relaciones intraurbanas se produjo en el mundo del deporte a inicios del siglo XX. Carlos Aguirre y Aldo Panfichi, en *Ese gol existe. Una mirada al Perú a través del fútbol*, nos recuerdan que en aras de la representación de un país “blanco y occidental” en el mundial de fútbol de Uruguay 1930, se produjo la exclusión de los jugadores del equipo Alianza Lima. Siendo el equipo mayoritariamente compuesto por afroperuanos, la inclusión de sus jugadores no se mostraba acorde con la idea de país que lo “popular criollo”, anterior a la inclusión de lo afroperuano, pretendía.

Doris Sommers y su utilización de esta figura como herramienta para la construcción nacional a través de lo erótico en el periodo de las grandes novelas románticas latinoamericanas.⁸⁰ Esta frecuente relación que se describe entre el erotismo y la política es la que se presenta, de acuerdo a los críticos, entre las vicisitudes de los protagonistas en las novelas románticas de formación de una subjetividad y los proyectos de fundación de una identidad nacional.⁸¹

Como vemos, la discusión de la alegoría, en el debate de la construcción de lo nacional, se acerca a sus implicaciones políticas. El intento de construcción de una identidad nacional mediante la utilización de los medios masivos de comunicación se extiende más allá de la producción literaria. El cine y otras producciones culturales participan también en esta construcción de lo nacional. La alegoría ha ocupado un plano central en el estudio del denominado Tercer Cine y lo que Ismail Xavier, en *Allegories of Underdevelopment*, denominaría un intento de realizar un diagnóstico o análisis general de la nación a través de sus producciones cinematográficas (15).

Con el objeto de proveer de una conceptualización que me permita avanzar con el análisis de la película que me interesa, convengo en señalar una, de entre otras, definiciones posibles para la alegoría desde el análisis cinematográfico. Xavier la define como una figura en la que se puede observar el desarrollo mismo de la historia “in the entanglement and fragmentation of meanings, in which distance in time and space is clearly related to the displacement of signification, implying losses never

⁸⁰ Me refiero a *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*.

⁸¹ Señala Sommers que “[t]he classic example in Latin America are almost inevitably stories of star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interests, and the like” (5).

recovered” (14). El objetivo de Xavier es aplicar este concepto al caso de las producciones cinematográficas brasileñas pertenecientes al Tercer cine.⁸²

La diferencia entre el tiempo histórico de las producciones que analiza Ismail Xavier desde la figura de la alegoría y la del contexto que me interesa, nos ayuda a comprender las variaciones entre su utilización por parte de productores culturales convencidos de su rol crítico en la transformación de la sociedad de los sesenta y su comprensión en la etapa del final de las grandes ideologías entendidas como utópicas en los ochenta.

El uso de la alegoría en el caso de esta película estrenada en 1983 encuentra una pertinencia en la tesis de Mike Wayne. En *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, Wayne sostiene: “An allegorical narrative is suitable for telling a (larger) story in a context in which, for whatever reasons, that story might be received with difficulty” (130). Teniendo en cuenta que una producción es siempre polisémica y que la recepción de una obra puede variar dependiendo de su contexto, sostengo que la película acude a esta figura para ficcionalizar su referente, que necesariamente se encuentra conectado con el mundo real o los receptores potenciales del texto.

Partiendo de esas premisas, sostengo que *Maruja en el infierno* utiliza la alegoría de un mundo invadido por la locura para denunciar las fracturas de un discurso que privilegiaba la sociedad urbana como productora exclusiva de un orden racional. A través de la representación claustrofóbica del fin de un mundo urbano invadido por la

⁸² Xavier utiliza el concepto de alegorías del subdesarrollo para mostrar la intención de los cineastas de diagnosticar las falencias del proyecto nacional brasileño, especialmente en el nordeste del país. Para ello utiliza la representación de episodios significativos de la historia del mismo.

locura y la degeneración, la película posibilita otras lecturas sobre la nueva Lima que se estaba gestando desde el exterior de las murallas donde se desarrolla la película.

Remontándonos a su texto origen, recordamos que la película se basa en la novela *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains quien denuncia crudamente las condiciones extremas en las que se sobrevivía en la Lima de finales de los cincuenta. La producción cinematográfica, sin embargo, con sus propios procesos de comunicación tiene un destacado carácter industrial donde el criterio comercial juega un papel decisivo para que una producción pueda realizarse. Por ello, es a través de la alegoría, donde elementos de resistencia a un discurso hegemónico pueden canalizarse y llegar a potencializarse en la combinación de los elementos cinematográficos, sin dejar de ser un producto atractivo industrialmente.⁸³

A través de esta estrategia, Lombardi inserta decididamente al cine peruano en un discurso que en el imaginario había virado desde la utopía de una ciudad jardín, la tres veces coronada villa de la que se ufanaba la ex Ciudad de los Reyes, desde una producción que miraba a un pasado dorado, para llegar a una visión distópica que intentaba reproducir elementos del presente y que en el caso del cine es muy frecuente en las películas que muestran una visión futurista de la ciudad. Entiendo en este caso la distopía como una herramienta importante por la cual *Maruja en el infierno* se instala en una diégesis que a través de su puesta en escena en un locus horribilis, nunca antes

⁸³ Xavier Ismail señala a la alegoría como el lenguaje por excelencia de una sociedad en crisis.

planteado en el cine peruano, puede permitirse una denuncia de la decadencia de una sociedad cuyas capas letradas todavía apelaban a la figura de la ciudad-palacio.⁸⁴

Esta ambivalencia utopía y distopía se muestra muy sugerente para el caso limeño. Siguiendo la conceptualización de *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility* podemos comprender a la distopía como una idea que no necesariamente constituye la antítesis de la idea de utopía. La utopía, en el caso limeño resulta ser el sueño materializado de una ciudad reguladora de su entorno, la ciudad jardín o palacio idealizada. Lo antagónico sería el sueño de una ciudad “that is either completely unplanned or is planned to be deliberately terrifying and awful” (1). Este no es el caso de Lima, que desde un primer momento, como “parto de la inteligencia” (Rama 9), fue objeto de los más ambiciosos planes de desarrollo y hegemonía. El carácter distópico alude por ello al estrepitoso fracaso de la utopía urbana. La alegoría sirve en este caso para poner de relieve este fracaso. En este proceso se distancia de la relación símbolo-referente que hubiera podido reconocer directamente a Lima en el mundo degradado de la película e identificar a los receptores del mensaje en el grupo de locos que oyen aturridos los relatos de Maruja.

Considero importante realizar un deslinde entre la posible generalización en la que podría caer la interpretación de toda producción como alegórica.⁸⁵ Mi propuesta de

⁸⁴ Golte y Adams (1987) introduciendo el concepto de “ciudad palacio”, sostienen que “[e]l enemigo invasor, desprovisto de todo, tomaba la ciudad, se apropiaba de sus parques, plazas y jardines, implantando la pobreza, afeando la bella Lima señorial y sus palacios. La ciudad jardín se transformó en el reino de los vendedores ambulantes” (19). Por su parte Carlos Iván Degregori y Romeo Grompone (1991) para referirse a las fases finales de un imaginario compartido entre lo que denomina sectores criollo-populares y criollo-dominantes, utiliza el término ciudad-palacio (82). Esta expresión me es útil para demostrar una cierta homogeneidad en los códigos culturales, del que el cine forma parte, que se rompe definitivamente en los ochenta al ingresar el elemento andino migrante de lleno en el ámbito de lo popular urbano.

lectura de *Maruja en el infierno* como alegoría se sustenta en la lectura crítica de acercamientos teóricos que desplazan el eje central desde lo nacional, siempre un intento más que una concreción, hasta lo urbano, centro del proyecto desde donde se intenta forjar lo nacional, como señalé anteriormente. Es este fenómeno que toma su parte urbana como representante del todo “nacional” (que niega a su vez la pluriculturalidad que veremos en las demás películas). No puedo dejar de señalar que la alegoría en la película, como veremos en el acercamiento a la misma, obtiene una pertinencia comprobable mediante las herramientas de análisis que desarrollaré y a partir de un acercamiento también práctico de una época de la que fui testigo vivencial. Para ello paso a realizar el resumen de la película y a exponer los momentos alegóricos que justifican mi propuesta.

Maruja en el infierno se estrena en los cines peruanos en 1983 como adaptación de la novela *No una sino muchas muertes*, publicada en 1957. La adaptación de Lombardi se centra en la historia de la protagonista, encerrada en una fábrica recicladora clandestina de botellas que utiliza los numerosos enfermos mentales que vagan en la ciudad como mano de obra esclava. El nudo de la historia se despliega cuando un joven ex boxeador se presenta a vender uno de los enfermos a la dueña del negocio. En el fondo se trata de una treta para que una pandilla ingrese a robar el lugar. El protagonista se involucra sexualmente con Maruja y parece cambiar sus ya problemáticas lealtades con la pandilla por su adhesión a la protagonista. Siendo el

⁸⁵ Al respecto Thomas Palakeel (1996), realiza un crítico análisis de los estudios que relacionan toda la literatura del Tercer Mundo con sus correspondientes figuras alegóricas. Palakeel señala que la aplicación de la alegoría en las producciones de la “otredad” sería una suerte de último recurso para analistas del primer mundo que no conocen más que los rasgos más generales de las historias de los países que estudian.

dinero que genera el negocio el móvil de los acontecimientos, el guardián de la fábrica decide adelantarse y mata a la dueña. Finalmente se encuentran con la pandilla que ingresa con el mismo objetivo. Cuando dos de los pandilleros se encuentran en el proceso de apoderarse del dinero y violar a Maruja, Alejandro suelta a los enfermos encerrados, quienes asesinan al líder de la pandilla y liberan a la pareja. Finalmente se produce la liberación de los esclavos-enfermos mentales y la salida de Maruja y Alejandro, quienes parten a la misma sociedad que ha generado las condiciones que posibilitaron la formación de la fábrica y los hechos que allí sucedieron.

Sobre la narración en la película se puede decir que sigue en su mayor parte una trama sin saltos elípticos que comienza como una historia infantil contada a un grupo de enfermos mentales que son prisioneros esclavizados en la fábrica clandestina de reciclaje de botellas. Este lugar cerrado funciona como un “locus horribilis” que no se forma como antítesis de lo exterior, sino como su reproducción. En efecto, la fábrica se constituye como un pequeño universo representativo del mundo exterior. La meganarración de los acontecimientos se produce de manera clásica sin grandes experimentos audiovisuales. En “el control general de los registros visuales y sonoros” (Robert Stam 119), el meganarrador se presenta más allá del discurso verbal, el cual sería solamente un elemento de la diversidad de códigos cinemáticos y canales de expresión.

Al servirnos de estos canales de expresión podemos identificar la figura del personaje narrador, que es la que me interesa especialmente al anclar el texto con el contexto ya que transmitirá gran parte del discurso de la película. Siguiendo siempre a Stam, consideramos a este como un participante de la historia en el nivel intradieético,

que en este caso es un participante activo en la misma (123). Sin embargo, tan importante como lo enunciado en el contenido es la estructura de la película donde se produce este enunciado. Por ello sostengo que es mediante el íncipit de la película cuando se desarrolla la estrategia alegórica indispensable al desarrollo de la narración y al sentido crítico de la película.

A través de la marca del “aquí comienza” podemos acercarnos al “qué plantea” y al franquear el desarrollo del íncipit es posible determinar la manera en la que lo anunciado corresponderá al sentido completo que la película vehicula. Como sabemos, los espectadores no se sitúan frente al inicio de una película de manera aleatoria, sino desde el punto en que la película les propone.⁸⁶ De esta manera, el comienzo de *Maruja en el infierno* se constituye como una posibilidad importante en la que el sentido de la película se va a expresar a través de un enlace entre lo extratextual y lo textual que el meganarrador nos impone. Esa es una de las características del íncipit que va a entrelazar autor, texto y receptores en un momento privilegiado de condensación de información.

El primer indicio de este acercamiento es la participación de los créditos en la misma. Monique Cresci en “Variations sur une entrée en fiction” nos manifiesta que estos van a introducir la puesta en ficción desde su referente en la realidad, en otras

⁸⁶ Si bien esto es válido para todo texto de ficción, en el cine el punto de arranque resulta potenciado por los que Dominique Sipièrre, en “J’entends des voix: Prébambules, préludes et prologues au cinéma”, define como las cuatro funciones que atraviesan los instantes del íncipit. Ellas son la función cinematográfica, diegética, narrativa y pragmática (309). Aplicando esta clasificación a la película; la primera correspondería a los fabricantes, en este caso Inca Films; la segunda al anclaje espaciotemporal desde donde surgen los personajes, la tercera es la puesta en ficción que inicia la trama y la cuarta es la que une los elementos de la comunicación cinematográfica.

palabras texto y pre-texto a través del paratexto.⁸⁷ Los primeros signos de un texto nos van a instalar en la diégesis activando saberes compartidos en un grupo social. Entre ellos podríamos saber el idioma (que luego será confirmado con el registro lingüístico durante el desarrollo de la trama), la presentación de actores conocidos, el encuadre que nos puede mostrar las primeras marcas del género de la película. La aparición de los créditos en un encuadre en forma de libro, al tratarse de una adaptación, nos daría una información diferente sobre el género que verlo sobre un fondo negro o interactuando ya con el desarrollo de la trama. No es mi intención realizar una tipología ni un estudio profundo de la relación entre los créditos y el resto del texto cinematográfico. Considero importante, sin embargo subrayar ciertos elementos. Un título diferente, por ejemplo, tratándose de una adaptación, nos entregará información de la distancia que la producción cinematográfica tomará con respecto a su texto origen, de procedencia literaria. Activando todos estos saberes en el texto, en el caso de *Maruja en el infierno*, el íncipit nos mostrará la alegoría urbana del final de una forma de vivir la ciudad. Esta alegoría se va a expresar técnicamente en el *mise en abyme* que mostrara la reflexividad entre el texto y su referente real, como explicaré mediante una lectura del íncipit.

Partiendo de la delimitación de mi análisis, el paso de los créditos al desarrollo de la ficción va a dejar claras las marcas de enunciación al inicio y al final del íncipit, aislándolo del resto de la historia para potenciar su significación dentro de la misma. Desde el primer fondo negro de la pantalla se puede leer en letras pequeñas a las

⁸⁷ A diferencia de otros géneros, en el cine, la presentación de los créditos otorgan la posibilidad, como diría Cresci, evocando a Claude Duchet, de cruzar “ce “lieu instable” où se négocie la relation entre le texte-à-venir et le « déjà la » du monde, entre l’écran vide de la salle éclairée et le monde de la diégèse (321).

empresas que han colaborado en la producción. Esta característica nos muestra ya una marca importante de la importancia o no importancia, la presencia o no de grandes estrellas actorales (a nivel local o internacional), ausentes en esta película. En seguida se muestra en rojo Inca Films, la empresa productora de Lombardi, que en este caso constituye en enunciador cinematográfico perteneciente a una industria y parte de un ciclo mercantil convenientemente señalado en la primera lista de créditos. Lo que sigue a la presentación del enunciador es directamente la representación en la ficción del receptor (real) de una historia (el íncipit) que se hilvana dentro de otra historia mayor, que es la película completa. A partir de la primera toma que establece un eje de comunicación enunciador-receptor se produce los primeros indicios de la alegoría en la trama entre Maruja (la protagonista) y el grupo de enajenados que se constituyen como su auditorio cautivo y sin capacidad crítica ante la enunciación de la narradora. La débil luz que llega desde la parte superior consigue endurecer las facciones de uno de los locos, aparentemente atento, quieto como los demás y esperando el inicio de la historia que para él va a ser contada.

Esta es la característica que va a predominar en el resto del íncipit. Como en esta primera toma que nos entrega el primer plano de este personaje inmóvil en una oscuridad casi total, los demás planos se van a organizar para reforzar la idea de este espacio cerrado y oscuro donde se realiza el acto de contar una historia. Segundos después la cámara comienza el paneo lento hacia la derecha y el canal visual⁸⁸ nos

⁸⁸ Sin ánimo reductivo y consciente de sus limitaciones y de su productividad, en adelante utilizaré la expresión canal siguiendo la definición de Metz, tomado de la formulación que de su teoría se realiza en *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Stam sostiene que “[...] cinematic language is the set of messages whose matter of expression consists of five tracks of channels: moving photographic image, recorded phonetic sound, recorded noises, recorded musical sound, and writing”. (37)

relata que estamos frente a un grupo de locos distribuidos de forma desordenada en el suelo. Entonces entra el canal fonético, el que nos anuncia que este grupo de locos, cuyas facciones y gestos variados están unidos por diversas muecas, es además la audiencia de una historia que se comienza a hilvanar para ellos. La narradora personaje se encuentra entre la audiencia y la descubrimos al final de esa primera toma (el final del paneo). Es la primera imagen de Maruja, narrando una historia que hasta ese momento se va tornando de un cuento infantil a una historia de terror. Observamos a Maruja con un cambio de luz y en una toma que cambia, del picado que nos mostraba que la audiencia se encontraba en el piso, a otra horizontal que se detiene mientras la narradora le otorga vivacidad a la misma elevando su tono de voz y multiplicando sus inflexiones. El cambio de luz se ha producido para distinguir a la protagonista, narradora y sujeto de enunciación, de los receptores. Hasta este momento nos encontramos en el proceso de fijación de la diégesis.

Además de la “entrada en ficción”, la fijación de la diégesis significa tener información de las condiciones con las que va a operar el relato cinematográfico. Una trama ubicada en el universo ficticio anterior a la invención de la escritura, por ejemplo, condicionaría el uso de uno de los canales de expresión si se tratara de una producción realista. Una escena con abundancia de planos abiertos nos entregaría amplia información sobre la geografía donde se desarrolla la trama. Una producción cercana al cine histórico, se preocuparía por entregarnos material informativo que la relacione con el hecho histórico trascendente, precisando datos, eventos y lugares.

En el caso de *Maruja* vamos a identificar lentamente ese proceso debido a las características de la escena, el tratamiento de las luces y la vestimenta heterodoxa de

los personajes. Sin embargo, con relación a los anclajes con el contexto espacio-temporal, podemos afirmar que cualquier receptor potencial observará una escena ambientada en la segunda mitad del siglo veinte en el Perú. Esta fijación se produce por un llamado a la identificación a través de la imagen de la ropa que utiliza Maruja y del registro fonético que nos mostrará posteriormente el acento limeño contemporáneo de la narradora, con un registro lingüístico mayormente clasificado dentro de lo popular criollo.

A continuación doy cuenta de lo que cuenta Maruja a través del canal fonético para mostrar cómo se complementa con los demás canales en el esfuerzo de significación dentro del íncipit. La estructura del mismo alude a la narración canónica bíblica “En el principio era el verbo...” lo que acentúa la importancia del íncipit pues este se constituye en sí mismo como una historia autónoma dentro de otra más grande que es la totalidad del texto cinematográfico. Pasemos entonces con la transcripción de la primera parte de esta historia.

Por una calle desconocida iban un día caminando una señora y su niña. Caminaron y caminaron hasta que llegaron a una casa muy grande, y muy rara. Asustadas, la señora y su hija entraron y se dieron con la sorpresa de que esa casa estaba llena de locos...Pero eran unos locos buenos. Les dieron casa y comida y bautizaron a la niña con el nombre de Maruja. Maruja y la mamá de Maruja trabajaban en la cocina, pero en ese sitio los otros locos no trabajaban. Eran locos y punto. La que sí trabajaba era una señora llamada Carmen. Trabajaba en la cocina, revolvía la sopa, mangoneaba. ¡Maruja!, le decía a la chica, si no te portas bien te voy a comer. Y Maruja vivía muy asustada.

Lo primero que es posible resaltar es la relación que el relato establece entre el espacio (calle desconocida) y los personajes (señora y su hija) que denota peligro inminente. Este es el entorno geográfico que envuelve a los participantes unidos por una descripción de lazo sanguíneo donde resalta la figura de ausencia del padre. Peligro y falta del padre como figura protectora (constante en el imaginario occidental cristiano) confluyen a través de la voz joven de la narradora, con las pausas y la entonación necesarias para indicarnos que están ambas en un espacio abierto, el de la ciudad. Los elementos calle desconocida, casa grande, la repetición del verbo caminar denotando gran extensión entregan una idea del tipo de relaciones urbanas que allí se construyen. Por otro lado, la presencia de los locos nos muestra a los participantes de las negociaciones urbanas dentro de esa ciudad.

El final del camino es la casa de locos donde se refugian del ambiente de “desconocimiento” que experimentaban en la ciudad. Es en esa casa donde la niña es bautizada, lo que informa que los habitantes de la casa tenían también el poder enunciativo. El mismo que no había tenido la madre sin el padre ausente ya que hasta ese momento la niña no tenía nombre. Estos personajes tienen el poder enunciativo dentro de la historia de Maruja, más no dentro de la narración del íncipit, ya que no se presenta una toma subjetiva desde la perspectiva de alguno de ellos, ni se registra audio alguno de los mismos. Son parte de un escenario dominado por la historia de Maruja, el mismo que será trascendental para la idea de alegoría.

Es en esa misma trama del relato de Maruja donde aparece el personaje de la señora que “trabajaba” y donde los peligros que parecían acechar a Maruja, y nunca se concretaron en la calle, se producen. En las amenazas de la mujer de comerse a Maruja,

figura altamente sugestiva, se muestra la relación con una diversidad de cuentos infantiles, de cuyo género la película parece en parte inspirarse. Hasta ese momento, la cámara que se encontraba fija en Maruja, comienza un par de planos y contraplanos entre ella y su audiencia, resaltando la actitud activa de la muchacha, que recibe la luz directamente y la pasiva de la audiencia de locos en la oscuridad, que miran fijamente a la narradora, aunque sin indicar si son capaces de comprender de alguna manera la narración.

Maruja continúa su relato indicando el paso de los años y la determinación de la mujer de llevar a ella y a los locos en una maleta a otro lugar donde comenzarían una nueva historia: “A dónde nos lleva, preguntó Maruja muy asustada. Al infierno contestó el negro que manejaba. Al infierno...Y así fue”.

Esta última frase resulta significativa dentro del relato. Habiendo comenzado con una similitud con la tradición bíblica de un “En el principio era el verbo”, terminar con un “Así fue” nos acerca a la intención de verdad con la que se presenta el relato. “Así fue” proviene de la misma tradición del amén bíblico. El *Tyndale Bible Dictionnary* presenta su significado como “so it is”, or “let it be,” derived from a verb meaning to be firm or sure” (35). Este mismo diccionario nos afirma que ha sido usado canónicamente como equivalente de “digo la verdad”, para dar autoridad a algo que se acaba de decir. En ello concuerda el DRAE, que sobre su acepción etimológica nos muestra que viene del hebreo *āmēn*, que quiere decir “verdaderamente”.

Mi acercamiento con estas marcas al inicio y al final del relato tienen que ver con el desarrollo de la alegoría. Como manifesté al inicio, el íncipit que narra la

secuencia donde una joven cuenta una historia a una audiencia compuesta de enfermos mentales tiene que ver con la intención del texto de alegorizar las propias condiciones y los participantes del proceso de comunicación cinematográfico. La apelación a la tradición canónica, que no admite dudas sobre su veracidad, nos muestra una intención de otorgar credibilidad tanto al relato de Maruja, como a lo que va a representar dentro de la alegoría. En este intento, todos los elementos de la cadena de comunicación establecida dentro de la ficción del íncipit se muestran sugestivamente relacionados con sus referentes en la realidad, como veremos a continuación.

Al momento de terminar la última frase la toma en primer plano cambia en un plano general que nos muestra el escenario completo. “Y así fue” sentencia Maruja y en el cambio de toma descubrimos que se encuentra en el centro de la escena, en un nivel más alto. Los personajes se encuentran en un cuarto oscuro con un halo de luz que ingresa desde la parte superior de la habitación. La audiencia de locos se encuentra regada por el piso dejando un espacio central hasta el fondo donde al centro Maruja cuenta la historia. Todos, salvo ella, se encuentran en silencio y sus movimientos son muy leves. La distribución se asocia fuertemente con el acto colectivo de visionamiento de una película de cine. Maruja, con su narración auditiva y con sus gestos faciales, se constituye como la enunciación en la misma, alumbrada desde la pequeña luz de la parte superior, sin la cual sería imposible percibirla; y los locos parecen representar la audiencia cinematográfica.

Al final de esas siete tomas se produce el final de la escena en un fondo negro, pero la secuencia continúa hasta completar la alegoría con la presentación del resto de los créditos, el primero de los cuales es el del director, donde, ya insertados en la trama

de la película, se puede leer “Una película de Francisco Lombardi”. Solo en ese momento, habiendo ya recibido una historia con sentido autónomo, podemos leer el título: *Maruja en el infierno*, que no anuncia ya, sino que complementa el sentido alegórico de la narración.

Nos encontramos entonces frente a una alegoría asociada a la figura del *mise en abyme*. En ella el íncipit transmite la pequeña narración de la gran narración que constituye la historia completa. A través del íncipit, la audiencia puede percibir otra audiencia que se le asemeja enormemente. Esto se percibe en la distribución que tiene frente a la narradora y en el rasgo de receptor pasivo de una historia, que aunque fantástica, se atribuye las formas de una narración canónica en su sentido bíblico. Es mediante la alegoría que el íncipit realiza la puesta en escena del *mise en abyme*, constituyéndose como la puesta de otra puesta (la puesta en escena de una “puesta en abismo” o abismación).

Sobre la importancia de esta “puesta en abismo”, Sébastien Févry en *La mise en abyme filmique: essai de typologie*, sostiene que esta tiene la virtud de poseer una característica homofilmicidad en todo el sentido de la palabra ya que va a intentar proyectarse sobre todo el texto cinematográfico. Aunque el sentido homofilmicidad que le atribuye Févry parece orientarse sobre todo a la referencia a la textualidad del film, sostengo que su validez comprende todo el proceso de comunicación cinematográfica. Así, los signos de la pura textualidad, aunque no son un reflejo directo de su realidad contextual, van dirigidos hacia él y en casos como el de esta película, lo interpelan directamente.

Esa capacidad de interpelación y de reflexividad (en el sentido ficcional de la abismación) se extiende, no como figura puntual a una parte de una película sino, siempre siguiendo a Févry, “la réflexion qu’elle exerce porte sur l’ensemble du film”. De esta manera se diferencia de las metáforas cuya característica se aplica con una intensidad mucho más puntual (29).⁸⁹ La metáfora, careciendo de los amplios rasgos reflexivos de la abismación o *mise en abyme*, no tendrían el mismo poder de aludir al texto en el sentido extenso, sino a una parte de él. Por ejemplo, la juventud de Maruja podría ser una metáfora de la inocencia de los personajes en una sociedad degradada, pero la inocencia en sí no alude por sí misma a ninguno de los personajes de la película.

El carácter reflexivo de la abismación o *mise en abyme* representado por el escenario planteado en el íncipit resulta por ello muy útil para rescatar su sentido alegórico. Esta característica reflexiva se presenta en esta película en su forma heterogénea ya que todos los canales de expresión confluyen para conseguir que este reflejo, partiendo del íncipit, pueda extenderse hacia la totalidad del texto cinematográfico. La heterogeneidad de los elementos que acuden a la composición de la *mise en abyme* se extiende por todo el íncipit. Así, las luces de la secuencia remite a la iluminación en las condiciones de enunciación de la película dentro de la sala. De la misma manera otros canales como el fonético aluden al acto de narrar una historia y las tomas abiertas dentro de la habitación nos entregan una versión reducida de la otra más grande actividad receptiva, situada en el contexto real.

⁸⁹ Para un mayor acercamiento a las diferencias entre *mise en abyme* y metáfora, de la manera como las clasifica Févry, podríamos tomar una pintura como *El rostro de la guerra* de Salvador Dalí. La metáfora, teniendo un sentido más restringido, puede aludir a una parte puntual del conjunto representado, el color opaco podría ser una metáfora de la muerte o la forma de la boca aludiría a los sufrimientos de los combatientes. La abismación o *mise en abyme* toma en cambio el conjunto de los elementos, que en el caso de la pintura sería todo el conjunto en miniatura, repetido en los orificios de la calavera.

El íncipit de *Maruja en el infierno* se constituye de esta manera en un punto privilegiado de la enunciación del discurso crítico de la película. A diferencia de la literatura, donde las mecánicas de lectura permiten un regreso más factible a páginas anteriores para facilitar la comprensión, el cine necesita de una adecuada condensación y elección de imágenes para facilitar el desenvolvimiento de la narración. De allí la importancia de esta primera idea autónoma para fijar su significación en el auditorio. En la elección del contenido de la trama y en la constitución de la estructura del íncipit intervienen aquí factores que van dar cuenta de la capacidad crítica de la película con respecto a su entorno discursivo. Más específicamente, en la elección de la narración de un cuento infantil por parte de la protagonista, en una sala oscura frente a un grupo de enajenados que escuchan pasivamente sin parecer comprender ni reaccionar lógicamente, el texto cinematográfico va a mostrar su posición frente al propio proceso de comunicación cinematográfica y frente a uno de sus elementos constitutivos: la recepción.

En la elección del cuento infantil se subvierte el potencial moral y la naturaleza didáctica de ese género, ya que la historia de Maruja se anuncia completamente amoral y tiene un giro final macabro abierto. En este sentido, el íncipit actúa como un prólogo, especialmente relacionado al prólogo teatral donde uno de los personajes, en este caso Maruja, habla a su doble público: locos y audiencia cinematográfica, que se confunden en el contexto histórico social del texto. El discurso crítico que relaciona locos y público se materializa en el texto mediante la técnica de mirada hacia la cámara que realiza la meganarración con el personaje de Maruja. Maruja observa intercaladamente a los locos dentro del universo diegético y al público directamente. La autonomía del

universo ficcional se rompe de esta forma, no solamente convirtiendo al espectador en testigo privilegiado, identificándolo con el “ojo que mira” de la cámara, sino también con el receptor a dentro de la diégesis, es decir con los locos. Considero que en ese momento de fuerte carga discursiva, la película intenta forzar la doble identificación,⁹⁰ no solamente la primaria con la cámara, sino imponerle al espectador un lugar al lado de los locos, como uno de ellos, de allí que al final de la historia Maruja otorgue esta última mirada, el último fotograma, al público que ya ha instalado dentro de su proceso de comunicación dentro de los irracionales.

Como observamos en la revisión del discurso social del momento de emisión de la película, Lima parecía ingresar al final de lo que Ángel Rama había denominado “el sueño de un orden” (1984 1) en una ciudad fundada como representación de lo racional. Tanto el apocalipticismo como la ceguera colectiva que han identificado numerosos críticos, constituían un retroceso evidente de la capacidad de involucrarse racionalmente con la crisis generalizada que se vivía en la capital (y en el resto del país). En otras palabras, el *mise en abyme* alegoriza y, de esta forma evidencia, el fracaso del proyecto de modernidad que partió desde la urbe hispanoamericana y en la representación cinematográfica parece morir en ella misma. *Maruja en el infierno* representa, ya fuera de la figura de *mise en abyme*, durante el desarrollo completo del texto cinematográfico, otra alegoría del subdesarrollo. Pero más que del subdesarrollo, será del apocalipsis de lo popular criollo, que había sobrevivido emparentándose con el

⁹⁰ La doble identificación es un concepto cinematográfico de raíces freudianas. Según esta noción, la identificación primaria del espectador se establece con la instancia representativa, en este caso la cámara. La segunda identificación se produciría con lo representado por la cámara. Jaques Aumont en *Aesthetics of Film* nos entrega una cabal explicación de los mecanismos de identificación en el cine.

proyecto de nacionalismo popular a comienzos del siglo XX, como vimos en el capítulo anterior.

Finalmente, la presentación de los créditos, que había abierto la secuencia del íncipit cumple también con cerrarlo. Mientras el canal fonético nos había entregado una historia de desplazamiento contada por la protagonista, el título al final de la secuencia se va a complementar con un fundido en negro de donde aparece el título de la película en grandes caracteres y de color rojo. La ausencia de una caída o un travelling en descenso antes del fundido nos dará una sensación de que los personajes, al menos metafóricamente, ya se encuentran en el infierno. Este es el final del mise en abyme, que se presenta también como el final de una película mediante la introducción de los créditos. Más adelante, la cámara saldrá de la habitación a oscuras y el resto de la trama nos reportará si su diégesis corresponde con lo hasta ahora mostrado.

El íncipit de *Maruja en el infierno*, tercer largometraje de Lombardi, se inscribe de esta manera en los intentos de una parte de la industria cinematográfica de asociar fuertemente el elemento receptor en el proceso de comunicación cinematográfica, con la idea de un público pasivo, tanto en el análisis crítico de las producciones, como en el contexto histórico que vivía.⁹¹ La desfavorable representación de los receptores en la ficción, aunada a la favorable recepción de la película en su contexto real, contribuirá a la mirada crítica del texto hacia la capacidad de interacción de la sociedad representada en términos de lo popular criollo. El silencio de la audiencia al final de la introducción de la historia de Maruja, que prelude un relato que alegoriza el apocalipsis de su

⁹¹ Otras producciones del mismo autor, que tendrán como punto culminante el sugestivo título de *Ojos que no ven*, se sumarán a esta estrategia, ya lejos de la estrategia de la alegoría y serán objeto de una identificación más rápida por parte del público.

sociedad, nos recuerda el silencio que se había producido en la más simbólica de las expresiones de lo popular criollo: La música criolla había cesado su actividad creativa, marcada por el constante tratamiento poético de historias de amor y sus ejecutantes se limitaban a repetir incansablemente éxitos de décadas anteriores. Como anunciaba el título de este análisis reproduciendo un clásico de la música criolla que narra la inacción ante el final de una gran relación de amor, el cine peruano comenzaba a interrogarse sobre la desaparición de una forma de comprender la ciudad: “Si todos los sueños que soñamos juntos, no se realizaron, se quedaron trancos, no hay que hacer un drama, se acabó y punto”.

2.b Como una aventura que nadie ha gozado,⁹² la crisis de lo popular criollo en *Maruja en el infierno*

Mi propósito en este capítulo es demostrar la trascendencia, durante la integridad del texto, de la alegoría mostrada en el íncipit de *Maruja en el infierno*, como herramienta crítica del discurso hegemónico que presenta la ciudad como paradigma de racionalidad y modelo de modernidad. Más allá del *mise en abyme* que hemos analizado en el íncipit, la alegoría que relaciona la ciudad invadida por la irracionalidad con el fracaso de la construcción del sujeto criollo como representación positiva de la urbanidad, se yergue como un discurso crítico durante toda la película.

⁹² Esta es la línea más conocida de un clásico de la música criolla del Perú denominado “Un suspiro” de autoría de Pedro Bocanegra. Tanto la letra como la velocidad de la entonación se han hecho famosas a través de varias generaciones. La interpretación “canónica” pronuncia toda la estrofa varias veces como si fuera una sola palabra: “Yo quiero que escuches, la imagen de mi alma que te ama y te adora como una aventura que nadie ha gozado, tu nombre quedará grabado para ser dichoso por tu falso amor”.

En este intento *Maruja* se inserta en una serie de películas latinoamericanas que no se adhieren a la idea de la ciudad como centro de modernidad, orden y prosperidad. Por el contrario, el texto cinematográfico se aparta del proyecto de pensar lo urbano como inseparable de la figura de la razón que fue obsesión de la ciudad latinoamericana desde su propia concepción.

Como hemos visto, la ciudad latinoamericana surgió en el denominado Nuevo Mundo, como un enclave del racionalismo plasmado en su forma espacial más notoria: la cuadrícula.⁹³ Las repúblicas iberoamericanas heredaron y conservaron celosamente estas premisas, primero de una ilustración católica⁹⁴ y luego de un republicanismo que copió, no solamente modelos arquitectónicos, sino formas jurídicas, modas y maneras de expresión de Francia. Los pocos cambios que implementaron les permitieron conservar un orden y aplicar lo que, siguiendo a Ángel Rama,⁹⁵ se podría denominar una renovación mínima para evitar subvertir el orden estamental de la sociedad. Ciudad y racionalismo se entroncan en una misma vertiente ya que el segundo término es el que otorga la autoridad a la ciudad sobre el interior considerado bárbaro.

⁹³ Considero imprescindible recordar la aplicación del concepto de tábula rasa en los nuevos territorios, inclusive ignorando la existencia de conglomerados urbanos recién conquistados, para volver a fundar ciudades sobre su mismo emplazamiento. Esta estrategia permitió a los conquistadores plasmar, por lo menos en el papel, los planos de fundación desde cero. Como integrantes de un mundo que salía de la Edad Media, podemos seguir a Ali Madanipour en *Designing the City of Reason*, quien sostiene que en este mundo post medieval, “the rise of reason has been parallel with a declaration of Independence for humans from the forces of traditions and nature, with the rise of individual human self as the center of universe” (280).

⁹⁴ La fidelidad de la cúpula social letrada con la corona española se comprueba al finalizar el virreinato, cuando el cabildo de Lima se declaró neutral en las negociaciones entre el ejército de San Martín y el de La Serna.

⁹⁵ Me refiero al capítulo “La ciudad modernizada” de *La ciudad letrada*, donde Rama destaca la cualidad autorregeneradora de los grupos hegemónicos latinoamericanos al momento de hacer frente a modernizaciones y revoluciones.

La actividad cinematográfica en el Perú por su parte, lejos de ser un producto de la modernidad y consecuencia de la denominada “belle époque” como en Europa continental, llega al Perú, como un espectáculo excéntrico y una curiosidad que mostraba ciudades lejanas invadidas por la fiebre positivista que gran parte de su intelectualidad deseaba imitar. Ana López en “Early Cinema and Modernity in Latin America”, nos muestra que las primeras funciones no se presentan en un entorno de descubrimientos e industrialización burguesa (con su contraparte de organización proletaria), sino en un contexto semifeudal conocido, en el caso peruano, como “La República aristocrática”, que coincide con los intentos de industrialización de la costa ocurrido con la llegada de Augusto B. Leguía.

Por ello, la llegada del cine fue vista por las clases dirigentes como una oportunidad para inspirarse en los modelos que las imágenes, principalmente urbanas, que las primeras presentaciones cinematográficas exportaban de Francia y Estados Unidos. Resulta sintomática la posterior creación de la arquitectura en países como el Perú, como disciplina académica, fundada a comienzos del siglo XX por especialistas europeos fuertemente influenciados por la escuela francesa.⁹⁶

Este dato nos muestra que las primeras proyecciones otorgaron también el deseo de inserción en este mundo que comenzaba a globalizarse y que era por primera vez factible de ser visto y registrado. López nos explica que la llegada de la cinematografía

⁹⁶ Miguel Cruchaga en “Fe y lealtad, 100 años de enseñanza de arquitectura en el Perú” nos recuerda la creación de la Sección de Arquitectos Constructores de la Escuela de Ingenieros en 1910 por decreto del presidente Leguía. Su dirección estuvo a cargo de Ricardo de Jaxa Malachowski, secundado por Enrique Bianchi y Bruno Paprowsky.

significó un impulso para que la urbe latinoamericana pudiera mostrarse, a su manera, también moderna.

“The cinema was welcomed first and foremost as a sign of and tool for expressing the rationalist impetus of the modern. It was thoroughly aligned with the civilizing desires of the urban modernizing elites and disassociated from the “barbarism” of national “others”. (57)

Relacionando esta afirmación con la actividad enunciativa nacional, pensada y producida desde Lima, es posible establecer que, a diferencia de otros países de la región, el Perú no presentó una utilización ambiciosa del nuevo recurso visual. El cine no se constituyó en elemento clave para el adoctrinamiento de unas masas que todavía vivían en su mayoría en el interior del país a merced del sistema agrario andino. Esta característica fue evidencia de la debilidad del proyecto de constitución de un populismo nacionalista integrador, hasta el golpe de estado de 1968, y la supervivencia de lo que hemos visto como lo nacional criollo.

La urbanización de Lima a inicios del siglo XX fue más bien progresiva y sin grandes traumas⁹⁷ Recreando esta especie de islote cultural con respecto al interior del país, las primeras producciones cinematográficas (ficcionalas), y hasta la segunda mitad del siglo, se preocuparon más bien de mostrar una estructura previsible y rígida de la sociedad limeña. Al respecto, Jeffrey Middents resume, citando a Julio Ortega, que el cine denominado nacional podría resumirse como, “another tall tale, another limeño fantasy” (148).

⁹⁷ Raúl Rosales León, en su artículo “El desborde hegemónico: Urbanización de las haciendas del valle bajo del Rímac”, trata el tema de la expansión urbana planificada por los proyectos modernizadores de la ciudad, anteriores a las grandes migraciones del interior del país.

Este alineamiento con las autorepresentaciones de un modelo racional con validez nacional había comenzado a cuestionarse para la segunda mitad del siglo con la aparición del denominado cine de referencia andina. En cuanto al cine que se seguía produciendo en la capital, *Maruja en el infierno* hace su aparición mediante la representación alegórica de una ciudad invadida por lo irracional, no como fenómeno desestabilizador temporal, sino como característica fundamental de la misma. La actividad de textualización de la realidad se estructura de manera tal que es lo irracional o lo anormal lo que libera de alguna manera a los personajes de su encierro (como nos muestra el desenlace de la película), por oposición al clásico modelo barroco donde era la presencia del orden real, la que regresaba la trama a sus cauces de “normalidad”.

Por consiguiente, presentar una historia a contracorriente de las propias estructuras en las cuales se inserta la actividad cinematográfica peruana (de cuya característica comercial-industrial depende mucho más que otras expresiones culturales), requiere de una elaboración metafórica mucho más compleja que una representación directa. En el caso de *Maruja*, más importante que destacar la actividad consciente o no de la instancia enunciativa, considero que es necesario mostrar de dónde esta se nutre, como hemos visto al tratar del apocalipticismo y la ceguera colectiva, y mostrar la pertinencia de la relación entre alegoría y referente dentro de un contexto todavía de marcada homogeneidad.⁹⁸ Esta homogeneidad en el sistema de la comunicación cinematográfica se mostrará en cuanto a la relación de la enunciación con el referente, provenientes del mismo sistema sociocultural. Todavía nos

⁹⁸ Revisando conceptos presentados anteriormente, específicamente los de Raúl Bueno (en relación a las ideas de Cornejo Polar), podemos señalar a una producción cultural homogénea se produce cuando el contexto es el mismo tanto para los sujetos de enunciación, sus códigos y mensajes, como para el referente.

encontramos frente a unos creadores urbanos presentando un producto cultural que trata sobre su propia ciudad.⁹⁹ La aproximación a sus sujetos sin embargo es mucho más crítica que otras producciones como hemos visto a inicios de este capítulo. Y desde esta perspectiva crítica la película se inserta como participante de los cambios que se estaban produciendo en su contexto histórico.

Comenzaré por relacionar la película con su intención de abarcar un estado de la sociedad urbana mediante la alegoría de la irracionalidad. Para ello propongo una revisión de algunas secuencias que desarrolla la historia. La primera es la secuencia en la que la pandilla atrapa al loco que va a ser el pretexto para robar la fábrica clandestina, la segunda será la reunión de los captores en un bar y la tercera se presentará durante la conversación de Maruja con su madrina sobre la compra del loco. Todo ello incidirá en relacionar a los personajes dentro de la idea de la irracionalidad en el desenlace violento de la trama.

En la primera nos encontramos frente a una crítica radical de la industrialización y la sociedad donde la mano de obra se ha degenerado y regresado al modo de producción esclavista. Para poner en práctica esta regresión la sociedad tiene que valerse de elementos anteriormente condenados al exilio o la expulsión. Michel Foucault en *Histoire de la folie* señala la manera cómo con la llegada del capitalismo, los pobres de la ciudad dejaron de constituirse en justificación de la nobleza para convertirse en los que sostenían el sistema que generaba el desarrollo de la burguesía.

⁹⁹ EL hecho de que Lombardi haya nacido en Tacna no es relevante en este caso ya que en su carrera cinematográfica no existen sino aisladas referencias directas a esa ciudad. La problemática de la migración, presente ocasionalmente en sus trabajos, no es hilo conductor de sus películas, sino subyugada a otras temáticas más específicamente ligadas a la problemática política y de valores morales de su universo ficcional.

Es decir, ya no alimentaban la moral cristiana mediante la figura de la repartición de limosnas y la caridad, sino que se convirtieron en elementos que necesitaban insertarse en un nuevo orden en nombre del progreso. En ese sistema, la locura perdió toda significación práctica, como receptora de piedad o portadora de señales extraordinarias, para convertirse en una carga inútil.

En *Maruja en el infierno*, la situación es exactamente opuesta. Los pobres han degenerado de proletarios hasta convertirse en pandillas o en fanáticos religiosos y los que mueven el sistema productivo son los sujetos que estos atrapan para comercializarlos. Las tomas abiertas que nos muestran fábricas abandonadas son señales del final del sueño de una revolución industrial, que unida a la explosiva urbanización, propiciaría el contexto de las otras películas de mi corpus. En este ambiente apocalíptico de la desastrosa industrialización, la locura adquiere un valor de cambio trascendental en comparación a una mano de obra proletaria inútil o inutilizada. Es por ello que la pandilla corre a cazar a su víctima por unas calles que asemejan una ciudad abandonada, invadida por la basura y el silencio. A esa intención colabora un registro fílmico que, mostrando ciertas relaciones con directores del neorrealismo italiano, se dedica esencialmente a exponer sin mayor recurrencia a un montaje elaborado.¹⁰⁰ El trabajo de la cámara prefiere la simpleza de la expresión a su combinación con efectos especiales o saltos temporales.

¹⁰⁰ Christopher Wagstaff en *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*, reproduce unas declaraciones de Guglielmo Monetti sobre la película *Ladrón de bicicleta* de De Sica. En ellas, Monetti sostiene lo siguiente: “The camera movements always have a descriptive function, reducible to essential pans frequently combined with tracks following the action, never rapid or designed to emphasize a particular element of the image, but always trying to give a linear character to the narrative [...]. The role of the camera whether it is static or in movement, is above all to expound” (332).

Esto se muestra cuando el silencio intradiegético y el registro narrativo inicial se rompen momentáneamente al plasmarse la persecución. Una pandilla vestida de jeans y con cortes de cabello que copia desde su propia modestia económica el “african o afro look”, corre al compás de una música inspirada en las producciones comerciales de películas policiales de los años setenta. El ritmo *groove* acompaña el ingreso sobresaltado del perseguido al callejón de una quinta. La víctima, en un posterior y único momento en que habla, dejará entrever que se identifica como Gato. Adentro, una mujer limpia hasta hacer brillar una efigie de una virgen. La pequeña estatua de la virgen es lo único que se muestra limpio en ese momento. La mujer lo frota con un pañuelo y luego se persigna para continuar su labor. Hasta allí llega Gato y sus cuatro cazadores que han adoptado también comportamientos extravagantes para divertirse en su labor.

En su huida Gato tropieza con cadenas regadas por el piso que ponen en evidencia los restos abandonados de una fiesta. Una fiesta religiosa, una procesión, elemento significativo de lo popular criollo, se ha producido y esta ha dejado su secuela de adornos regados por el piso. Algunas de estas cadenas todavía cuelgan de las paredes que parecen caer a pedazos. La ferviente beata, asistida por una amiga espanta a Gato con un balde de agua, lo que nos recuerda a la manera cómo eran espantados de los contornos urbanos por los pobladores de las ciudades utilizando la costumbre del balde (o cubeta) de agua. De esa circunstancia se aprovecha la pandilla que, utilizando un comportamiento similar al de su presa, consigue atraparla. Si a simple vista cuatro cazadores parecen un número excesivo, y su estrategia nos da una idea de un derroche de tiempo y un desperdicio de esfuerzo; la trama posterior nos mostrará que en la

ciudad representada, la víctima es el único individuo cuyo tiempo resulta valioso para el sistema de producción.

El éxito de la cacería avanza la narración hasta la escena del viaje de víctima y los verdugos. Los cinco se embarcan en un taxi, a través de la ciudad, hasta el taller del entrenador de box y jefe de la pandilla. El chofer del taxi, utilizando un acento y una jerga tradicional de la Lima de los setenta y ochenta, afirma: “Este pata tiene un cruce bien grandazo, ¿no? Parece que Lima está llena de locos. ¿Qué será? La gente bien mosca,¹⁰¹ al día siguiente amanece con los chicotes cruzados. De un día pa’ otro. ¿Parece brujería no?”.

La conversación continúa, reducida a su mínima expresión, con las evasivas de la pandilla de contestar las preguntas del taxista, ante lo cual este termina por sentenciar: “Mucho pendejo¹⁰² hay aquí en Lima, ¿no? Pendejos y serranos, eso es lo que sobra acá. Por eso la ciudad está como está”.

Mientras el taxista habla, se escucha una música nuevamente. Esta vez no corresponde a la extradiegética que nos insertaba en la cacería brutal de Gato, sino que se trata del sonido intradiegético de un vals criollo desde el auto del taxista. En el espacio cerrado donde se aprietan los pasajeros se muestra ya uno de los elementos constitutivos del sujeto criollo que nos mostraba Portocarrero: su obsesión por pertenecer a una modernidad occidental, aunque sea extremadamente periférica (en términos de Saurabh Dube) o bastarda (en palabras del propio Portocarrero en *Rostros*

¹⁰¹ Mosca quiere decir vivaz.

¹⁰² La palabra “pendejo”, a diferencia de otras regiones del mundo hispano, se utiliza en el Perú como sinónimo de sinvergüenza o para calificar a alguien que pretende aprovecharse rápidamente de algo o alguien.

criollos del mal). La responsabilidad de la crisis de la ciudad letrada, ciudad occidental, tímidamente industrializada, se relaciona con a la “pendejada” y a los “serranos”. Ambos resultan elementos de categorías disímiles, pues si bien la pendejada es una actitud, una forma de vivir con la que puede negociar el taxista en el servicio que hace a la pandilla; el ser serrano alude primordialmente a una condición, un origen. La música criolla elegida por el taxista, que acompaña a los seis viajeros resulta un rasgo identitario que, siempre en términos de Portocarrero, va a permitir al sujeto criollo, ya étnica y culturalmente con gran aporte de lo negro y lo indígena, “negar al otro dentro de sí; es decir de traicionarse a sí mismo” (15). Esta contradicción se verá acentuada en la película en el hecho de que la música criolla se constituye en un signo contradictorio de unos sujetos que en su intención de ser occidentales, no indígenas, no andinos; apelan como uno de sus referentes a una música que representa una ciudad que, para comienzos de los ochenta, ya no existía sino en el imaginario nostálgico de los tradicionalistas.

Deteniéndonos rápidamente en la información musical, comprobamos que se trata del valse peruano “Hortensia”, escrito por Carlos Alberto Saco y musicalizado por José Savas Libornio. Se trata de un valse de la denominada “guardia vieja”, es decir del estilo antiguo ya en desuso en el contexto cronológico de la película. En las pausas de la conversación se puede escuchar la interpretación femenina que le declara su amor incondicional a Hortensia. Siendo el amor homosexual materia prohibida en la música criolla (y en general en la sociedad limeña contemporánea al universo ficcional), se puede colegir que la cantante realiza una proyección del amor masculino, el cual es

recibido sin problemas por los viajantes, muy rápidos para detectar cualquier anomalía que se preste a la burla grupal.

Acompañados por la música, el taxista continúa preguntando a la pandilla, negociando con lo “pendejo”, hasta escuchar que Gato es primo de sus captores, a lo que responde “Así que tu primo no. Ese no es tu primo ni por las orejas”.

La pandilla insiste en medio de burlas, animando a Gato a participar del diálogo:

“A ver [...] Carlitos [...] dile al maestro que somos primos”. La víctima responde “Gato” y esto provoca la carcajada general.

Dos elementos sobresalen entre esta relación locura y sociedad ficcional creada en la diégesis. El primero es la enajenación, tanto de Gato con respecto a su entorno, como la de las beatas, habitantes del mismo vecindario de Gato, con relación al entorno sucio y abandonado del barrio, de las ruinas donde viven para concentrarse en la adoración religiosa y en la decoración que acompaña el ritual. Esta enajenación ya había sido preocupación de Lombardi anteriormente en su cortometraje *Los amigos* (uno de los capítulos del largometraje *Cuentos inmorales*). Sobre aquella película, Ricardo Bedoya pone de relieve su intención de invertir “los presupuestos del populismo urbano y criollo que marcó el espíritu del cine limeño previo”. Siguiendo la misma intención de *Los amigos*, *Maruja* tampoco brindó “una visión festiva o complaciente de la borrachera y la juerga [como tampoco en el caso de la celebración religiosa], sino una mirada negra sobre el paso del tiempo [...] y de Lima” (183).

El segundo es el grado de parentesco entre Gato y la pandilla que lo ha capturado. A simple vista podría parecer una relación antagónica víctima y verdugos,

sujetos activos versus elemento pasivo. Sin embargo el desarrollo de la trama nos mostrará que ambos forman parte de la misma sociedad invadida por la irracionalidad. Esta relación antagónica se romperá cuando del pantalón de Gato, uno de sus captores extraiga un carnet válido de seguro social. “Este se ha loqueado hace poco”, afirmará sorprendido. “El carnet es del año pasado”. Por la información del carnet todavía válido del seguro social y el primer comentario del taxista, la locura aparece en progresión y adquiere la impresión de ser algo que le puede ocurrir a cualquiera. La ciudad está llena de locos y la locura aparece de un día para otro sin mayor explicación. El mismo desenvolvimiento de las materias de expresión, que en la cacería nos han mostrado la actitud de los cazadores, su exagerada gesticulación y su extravagante estrategia de ataque, todo aunado a un delirante ritmo musical; contribuyen a su acercamiento con la irracionalidad.

La segunda secuencia a analizar comienza cuando la pandilla se reúne en la mesa de un bar para deliberar sobre la mejor manera de entrar a robar a la fábrica de vidrios. Uno de los miembros de la pandilla pregunta a Alejandro, el nuevo miembro que será uno de los protagonistas de la historia: “Oye, ¿Tu viejo sigue trabajando en la ensambladora...De ahí te manyo,¹⁰³ mi viejo también trabajaba ahí”.

Alejandro niega con la cabeza, sin querer participar demasiado en la conversación: “A mi viejo lo botaron”, continúa su interlocutor.

De inmediato los demás intervienen, en el mismo ambiente de ironía festiva que les sirve para olvidarse de la pobreza del mundo en el cual se conducen.

¹⁰³ Manyar quiere decir conocer, de acuerdo a la jerga utilizada en la segunda mitad del siglo XX en Lima, puesta de moda y masificada por el crecimiento de los medios de comunicación de orientación popular, del tipo *La Crónica* o *Última hora*, que extendieron el uso de la replana en sus titulares.

“¿Y qué se robó?”, pregunta uno de los miembros de la pandilla.

“Mi viejo era dirigente, huevón”.

Es el único momento en que un miembro de la pandilla abandona el tono satírico para expresar solemnidad en sus afirmaciones. Es un momento de orgullo filial con relación del recuerdo de la figura de un padre. La figura paternal, en forma de evocación o como síntoma de una posterior desgracia continúa siendo constante en la trama, desde la narración de Maruja, hasta los recuerdos de los miembros de la pandilla.

“Ah chucha, comunista [era] tu viejo”, sentencia entre la burla y el menosprecio el miembro mayor de la pandilla. Todos callan y la pantalla se concentra unos segundos en el rostro avergonzado del hijo del aludido. La trama no les da un descanso en la actitud pesimista y autodestructiva de la pandilla. Los recuerdos gratos de la niñez, en el contexto presente, se han transformado en imágenes vergonzantes debido a un cambio de paradigmas que termina conduciendo a los personajes a la locura.

El padre del joven, ex dirigente sindical, o el padre de Alejandro, a quien también se hace referencia no adquieren presencia en la película sino a través de Gato, ex obrero convertido en un loco vagabundo. La trayectoria de Gato desde el mundo industrial, planificado y mecanizado de las fábricas limeñas a los amplios espacios de las calles abandonadas donde reina la irracionalidad nos conducen a otra temporalidad y a otros espacios mayores. Estos funcionan como el referente de realidad de la película que a su vez corresponde al mismo contexto sociohistórico dentro de la idea de

homogeneidad expresada por Cornejo Polar.¹⁰⁴ La trayectoria de Gato en la ciudad constituye una parte de la alegoría que expresa el posicionamiento del texto sobre la trayectoria de la Lima de la segunda mitad del siglo XX. El año que le toma a Gato en convertirse de obrero industrial con protección estatal a loco vagabundo y el espacio que recorre para escapar de sus captores alegorizan a Lima como una ciudad desindustrializada y a su vez rápidamente urbanizada por elementos que todavía no se muestran visualmente en el texto, pero que tienen un espacio en el discurso del taxista sobre la ciudad.

Una tercera secuencia nos muestra que la alegoría continúa produciendo el papel de relacionar la locura en la trama, con el referente histórico. Me refiero a los momentos de comunicación de la llegada y las negociaciones para comprar a Gato. Las conversaciones suceden en una habitación donde se evidencia la importancia de Sarita Colonia y María Félix, dos íconos populares de la religiosidad y del cine en la Lima tradicional. Sarita Colonia fue una beata que falleció en 1940 a quien se le atribuyen numerosos milagros sin ser reconocida como santa por la iglesia católica. Debido a que pasó la mayoría de su corta vida adulta en los barrios más populosos del puerto del Callao, se convirtió en la patrona de los estibadores de ese lugar. Sin embargo el grupo más grande de sus creyentes provienen de los desplazados, los que viven fuera de la ley y los que purgan condena en las cárceles del puerto.¹⁰⁵ El juramento “por la Sarita”, se convirtió en un ideologema contestatario que desplazó frecuentemente a otros que

¹⁰⁴ Cornejo Polar, en “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, define a la literatura, o en este caso la producción cultural homogénea, a una donde ocurre, “la movilización de todas las instancias del proceso literario dentro de un mismo orden sociocultural” (72).

¹⁰⁵ En *Cultures of Devotion: Folk Saints of Spanish America*, Frank Graziano comenta sobre la creencia popular que la policía ronda la capilla de Sarita Colonia con la intención de atrapar a los criminales que se acercan a rezarle (146).

invocaban a la patria o a los íconos religiosos canónicos. Esa es la imagen de veneración que muestra la estampita junto a la foto de María Félix y que provoca la curiosidad de Maruja, quien pregunta: “Madrina, el Malagua me ha contado que usted era amiga de Sarita Colonia [...] ¿Y cómo era, hacía milagros?”.

“A mí no me hizo ninguno”.

“¿No? ¿Y por qué la tiene en el altar?”

“¿Por qué será no?”, responde la madrina, sin saber o querer responder.

Mediante esta incongruencia causa-consecuencia que queda sin explicación, la película utiliza el manejo de los silencios que serán llenados con la información visual de los gestos de la madrina. Al respecto, el trabajo de cámara cumple efectivamente en exagerar los gestos de mal humor y los arrebatos de furia de la jefa de la fábrica. La mujer, más que el elemento racional en la sociedad de locos, es también la persona obsesionada por las ganancias del trabajo esclavista y la portadora de una religiosidad que no puede explicar.

Esta relación entre los explotadores y los enfermos mentales, apenas sugerida en la conversación sobre Sarita Colonia, adquiere lazos sanguíneos cuando la madrina reprocha enérgicamente a Maruja su relación con Alejandro. En un diálogo que muestra las intenciones de Maruja de revelarse contra la autoridad de la madrina, ésta le revela que su padre fue uno de los enfermos que tenían como esclavos.

“Zonza no eres, puta. Bien dicen puta la mama, puta la hija. Y que me perdone tu madre pero es la verdad. No paró hasta que un loco le llenó la panza. ¿Y de repente tu padre fue el Pitirri...cuál sería?”.

Origen, comportamiento y destino de los personajes cuerdos y los locos son constantemente mezclados en la película. Todos parecen estar atrapados en lo que Maruja describe en sus historias como el infierno. Este infierno es el destino último de todos los personajes, sea dentro o fuera de la fábrica. Aquí se evidencia nuevamente la relación de la locura dentro de la sociedad ficcionalizada en la película (contradicción máxima de una visión de la ciudad entendida como portadora de la racionalidad y orden) y el infierno, que utilizan los personajes (dentro de su visión apocalíptica propia de una simbología popular ligada estrechamente con lo religioso) como figura de la ficción dentro de la ficción, de la manera que la expresamos en el íncipit.

Esa indeterminación y la ambigüedad con respecto a los personajes cuerdos de la película y su asociación íntima con enfermos o enfermos por la situación alegorizan la propia formación de la urbanidad correspondiente a los momentos de producción de la película y la enlaza con el concepto de apocalípticismo que hemos ya revisado. La locura es el estado último de degeneración, en el que van cayendo los personajes. Al mismo tiempo se muestra productora o reproductora de unos personajes condenados a sobrevivir “en el infierno”. Estas condiciones ya se habían puesto de relieve en la novela *No una sino muchas muertes* de la cual se inspira, un tanto libremente, *Maruja en el infierno*.

La relación de explotadores y explotados con la locura como idea del fin de una sociedad, que hemos visto en las tres secuencias, nos lleva al análisis del uso del espacio en el texto cinematográfico. En él se vehicula un rechazo a la representación de la ciudad vertical asociada a la modernidad. Nos encontramos frente a una película típicamente urbana, caracterizada por la mostración de espacios industriales, el desarrollo de parte de su trama en la calle, la recurrencia de los personajes a símbolos urbanos laicos y religiosos generados desde Lima, etc. Sin embargo, las marcas del discurso de la película van a ser diferentes de las películas (de estilo hollywoodense) que enfatizan la modernidad y la verticalidad en la representación de las ciudades.¹⁰⁶

Al referirme a la verticalidad, quiero decir que en el registro fílmico de estilo hollywoodense, del cual se inspiraron en gran parte las producciones peruanas, adquiere preponderancia toda organización visual que enfatice la verticalidad arquitectónica de la ciudad. En él, la idea de profundidad de campo muchas veces se expresa de manera también vertical con tomas en vista de pájaro desde lo alto de un rascacielos o en un plano general que abarque los contornos de unos edificios a la orilla del mar. Al respecto, Anna Claydon conceptualiza la ciudad del otro, sosteniendo que “the representation of the city of the Other has typically been dominated by a certain anarchy of both space and behaviours. Consequently, one has to question the nature of the perspective if there is a sub-textual value judgement in this articulation” (59). Claydon relaciona el cine urbano canónico con la idea de verticalidad representada en

¹⁰⁶ Anna Claydon, en “Cityscope: The City and the Cinema” introduce su idea de “la ciudad del otro” en el cine. Este concepto de “City of the other”, por oposición a la representación vertical de la metrópolis del primer mundo en las películas hollywoodenses, encuentra su aplicación en películas que recrean crudamente la experiencia de vivir en la ciudad del denominado subalterno, tal es el caso de *Los olvidados* (1950), *Ciudad de Dios* (2002), *Mundo grúa* (1999), *Amores perros* (2000), etc.

sus rascacielos y en las imágenes que ponen de relieve los puntos más altos de la ciudad.

Un caso típico de composición vertical para una película urbana lo produciría en 1993 el mismo Lombardi en *Reportaje a la muerte*, donde los magnates de la televisión, los reporteros y los presos ocupan un emplazamiento distribuido verticalmente. En *Maruja*, esta verticalidad es ajena a la composición visual y solamente se presenta como consecuencia de la alegoría. En el campo semántico de la mitología cristiana el infierno es el punto más bajo y su llegada se representa la idea del descenso. Si en el proyecto republicano, la diosa razón puso de relieve una serie de representaciones relacionadas con la razón como sinónimo de civilización, el infierno que alude a la locura y el desenfreno actúa como antítesis al racionalismo que representaban los dioses olímpicos frecuentemente representados en los monumentos que acompañaron el intento de expansión ordenada de la ciudad. La anarquía reinante en la película, con respecto al estilo canónico de las representaciones urbanas, utiliza la espacialidad para mostrar un marcado pesimismo. Dentro de esta crítica, no se preocupa de vislumbrar las nuevas interacciones urbanas que se iban forjando y que podremos observar en las películas que tratan sobre la migración.

El discurso crítico se concentra en acercarnos al problema de la ciudad latinoamericana dominada por la crisis de la modernidad y el anacronismo de un sistema de creencias, el del sujeto criollo, que no tiene uso práctico en la ciudad. Para ello se vale de la representación de una ciudad de grandes planos dominados por la horizontalidad (en lugar de la verticalidad de la ciudad hollywoodense).

Fuera de la fábrica todos los grandes planos son dominados por tomas que muestran un horizonte de elementos en desuso como fábricas abandonadas y vagones de tren desmantelados. A la mostración de la ciudad horizontal se agrega la duración de las tomas que en paneos o travellings nos enfatizan esa característica. Una trayectoria que responde al tratamiento desde lo abierto a lo cerrado y el recorrido en descenso hasta llegar al infierno representado por la fábrica de locos, es el camino que realizan los miembros de la pandilla conduciendo a su víctima. A través de ella conducen a su víctima con la aparente intención de venderlo, pero con la oculta búsqueda de robar el dinero de la dueña del lugar, la madrina de Maruja. La cámara va registrando nuevamente las amplias tomas horizontales por los acantilados. Es ese registro el que nos familiariza con elementos de la enunciación literaria como el cuento “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro que Lombardi adaptaría libremente años después con el título de *Caídos del cielo*.¹⁰⁷

La lucha con los locos que viven en un vagón resulta trascendente en la representación alegórica. Las difusas fronteras entre cazadores y cazados y el avance de la irracionalidad entre los personajes cuerdos adquieren connotaciones dramáticas en la mostración de los locos que se han apropiado de un vagón. El desarrollo del ferrocarril ha sido un frecuente símbolo de modernidad, progreso, racionalidad en el sentido de avance científico y tecnológico. En este caso se presenta como el hábitat de un grupo de dementes extremadamente agresivos que no permiten el paso a la pandilla y su víctima.

¹⁰⁷ Como largometraje cuya trama era más amplia que la adaptación del cuento, *Caídos del cielo*, desde el título, ya nos familiarizaba con la idea de apocalipticismo y los símbolos que aludía: quemaduras, bestias omnívoras y la constante referencia a la muerte.

En el resultado de la lucha, el trabajo de cámara se acercará al rostro y la gestualidad de los habitantes del vagón, como un anticipo de lo que acontecerá en el desenlace.

Desde ese momento, la narración irá congregando a los protagonistas de la historia hasta llegar al clímax donde todos los personajes confluyen en los límites de la fábrica clandestina de vidrios con el objetivo de apoderarse del dinero mal habido de la dueña del lugar. En ese momento la fábrica funcionará como el microcosmos de la irracionalidad urbana. Todos los íconos populares como Sarita Colonia o María Félix, todas las pruebas de urbanidad como carnets de seguro social, maquinarias, depósitos; las caracterizaciones de los personajes, empresarios, ladrones, asesinos, deportistas, con sus respectivos recuerdos latentes y sus obsesiones por el dinero van a confluir en el espacio cerrado de la fábrica, caracterizado como infernal por la presencia de los locos que parecen controlados por la fuerza brutal de Malagua, el guardián y amante que también traicionará a la madrina. En el desenlace se cumple de alguna manera lo anunciado por la narradora en el incipit. Los protagonistas llegan finalmente al infierno a concluir sus planes. Más que una invasión, lo que se muestra es un descenso natural donde las puertas son abiertas por los propios habitantes del interior para que la irracionalidad siga su curso.

De esta forma, Maruja abre la puerta a Alejandro y ambos observan desde su habitación en lo alto de la fábrica, cómo Malagua, invitado a la habitación de la madrina, asesina a esta para quedarse con su dinero. El descenso hacia el lugar del asesinato contribuye a la idea de la confluencia final de los participantes de la trama. Alejandro, que ha dejado el portón abierto a los miembros de la pandilla, es

sorprendido por estos que ingresan a la fábrica, observando a la mujer muerta por lo cual el jefe decide marcharse.

La estrategia de escapar sin el botín para no ser culpado resulta un tanto débil en la construcción de la verosimilitud en la película. Sin embargo, el desenlace no pierde intensidad al protagonizarse la pelea entre un par de miembros de la banda y la pareja de protagonistas. Cuando los pandilleros han reducido brutalmente a Alejandro y se aprestan a violar a Maruja, Alejandro libera a los locos que desatan su furia sobre el violador arrojándolo sobre una pila de vidrios rotos. El registro del plano que muestra al pandillero desfigurado sobre la montaña de vidrios rotos se detiene por un momento para indicarnos el punto culminante de la trama: la llegada de la muerte, el final ficcional del sujeto criollo.

La posterior liberación de los locos no cumple el papel de estabilizar las relaciones armónicas de la sociedad. La escena de la cacería, el comentario del taxista y la imagen del vagón lleno de locos nos señalan que la calle está invadida de irracionalidad, la misma que se nutrirá de las víctimas que acaban de ser liberadas.

Maruja y Alejandro, por su parte, regresarán a la ciudad que los ha reducido a su actual condición de ladrones y participantes en las muertes ocurridas en la fábrica. Roto el espacio reservado para la disciplina y la productividad de los enfermos mentales, estos volverán a vagar por la ciudad, mezclándose con los ya existentes (como los que alude el taxista o los que vimos en el vagón) y con los que los fracasos de la urbe industrial va a producir (como en el caso de Gato). El escape final de Maruja y Alejandro se muestra entonces desprovisto de toda teleología y parece evidenciar una

trayectoria donde los supervivientes, dadas las condiciones mostradas en el contexto social mostrado en la película, no encontrarán más que las condiciones apocalípticas de la sociedad urbana planteada en términos de lo popular criollo. Un síntoma de esto será la poca disposición de uno de los locos, llamado Orejas, al nada favorable camino de la calle, abandonando la certeza y la aparente seguridad de su anterior condición esclava en la fábrica. La imagen del grupo de enfermos libres que han tomado por asalto el vagón y desde su libertad desatan toda su agresividad se muestra sugerente con respecto al destino de los liberados. En la tina final, Orejas como los demás, tomará el camino hacia el vagón.

Habiendo mostrado los momentos más importantes donde el texto incrusta su discurso en el contexto podemos comprender la utilización de la alegoría para aludir a contextos tan difíciles como los descritos. Ismail Xavier en “Historical Allegory”, nos manifiesta que

The most interesting instances of allegory are those in which the surface of the text gives unsatisfactory answers to readers' interrogations of remains overly enigmatic, this inducing a sense of recognition of the opacity of language and mandating the search for the concealing meaning. (340)

Partiendo de esta idea, es posible afirmar que una lectura “literal” de una ciudad invadida por locos donde la idea de lo infernal sea la más abierta interpretación de la protagonista, parecería ilógica en su asociación directa con su contexto de recepción. Dentro de este contexto de recepción invadido por una profunda crisis a todo nivel y en medio de una transformación social cuyos alcances serán negados por la subjetividad

criolla, como sostiene Portocarrero, la alegoría se presenta como el vehículo que pueda sortear esa censura social mostrada en la forma de ceguera colectiva que hubiera podido rechazar toda alusión directa.

En el uso de la estrategia alegórica, *Maruja en el infierno* se constituye como el largometraje que entrega una visión apocalíptica de una ciudad donde la degradación de los personajes es punto de partida para la irracionalidad autodestructiva. Son estas marcas textuales las que abrirán la posibilidad para un nuevo cine de representación de un nuevo sujeto que ocupará el lugar que dejan en esta película los personajes condenados a la extinción. La película muestra un círculo vicioso de escape sin posibilidad de salida de la sociedad apocalíptica. Sin embargo, sin pretenderlo, dentro de la presentación de una trama extremadamente pesimista, se constituye como punto de quiebre que deja constancia del desgaste (o el anacronismo) de un sujeto criollo y el arribo de un nuevo tipo de subjetividad: el del migrante que se alude, sin mostrarse, escondiéndose dentro de los propios protagonistas, en diversos momentos de la película.

2.c Del cine de creación individual al cine colectivo en la representación de la migración

La ubicación de este subcapítulo en esta parte de la tesis nos ayudará a comprender el paso del cine de creación individual, en el que se puede clasificar la producción de Francisco Lombardi, al del cine colectivo. En el denominado cine colectivo se inscribe la primera película que entrega pleno protagonismo al migrante: me refiero a *Gregorio* del grupo Chaski, cuyo análisis abordaré en el capítulo siguiente.

Comprendiendo *Maruja en el infierno* como una película bisagra para mostrar el final ficcional del sujeto criollo tradicional y dar paso a una representación del migrante con otras características culturales, podremos observar que este cambio se produjo también en el ámbito de los recursos formales que utilizaban los enunciadorees cinematográficos.

Este cambio se produce al llegar década de los ochenta, en el contexto de un cine que pretendía renovarse a sí mismo. Afectadas por la ley de cine de 1972, y en concordancia con la masificación de la televisión a color que originó que las producciones audiovisuales ingresaran a la intimidad de los hogares peruanos,¹⁰⁸ los productores peruanos se vieron obligados a reemplazar la temática de sus producciones para lograr un mejor acercamiento a una nueva forma de vivir la ciudad que había copado los espacios públicos de la urbe¹⁰⁹.

Para comprender la trascendencia y los alcances del este momento, es indispensable revisar qué elementos o variables propiciaron este nuevo impulso que tuvo el cine peruano, siempre teniendo en cuenta sus conexiones con el cine latinoamericano.

El cine peruano desnudó su falta de conexiones con los grandes sucesos del cine de la región durante el festival de cine de Viña del Mar en 1967. La película peruana *Forjadores del mañana*, como constata Middents, había revelado los pocos cambios en

¹⁰⁸ Hemos visto que las primeras producciones sobre migración en el cine provinieron de adaptaciones de series cómicas o telenovelas. *Nemesio*, *Simplemente María* o *Natacha* representan una muestra evidente de la fragilidad del cine peruano antes de finales de los setentas, para producir su propio imaginario con respecto a la migración.

¹⁰⁹ Ricardo Bedoya sostiene, en *El cine sonoro en el Perú*, que las películas de esta década consiguen el objetivo de “identificar las películas peruanas con sectores crecientes del público que modificó su negativa percepción de ellas”.

el cine peruano desde la época de Amauta y los proyectos fallidos de la década del cincuenta. A causa de la debilidad de la industria cinematográfica peruana, fueron otros géneros los que se preocuparon de representar las nuevas vivencias de la urbe. En el contexto latinoamericano, sin embargo, el cine atravesaba momentos trascendentales que generaban una serie de manifiestos de orden estético-ideológico. Eran los tiempos del cine revolucionario, del cine ideológicamente comprometido, del cine de liberación con producciones que intentaban mostrar su versión de las grandes desigualdades y el carácter represivo de los gobiernos de la región. Cabe recordar que los gobiernos latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX se constituían en su mayoría por débiles democracias o por dictaduras que se alineaban con programas de desarrollo planificado desde el extranjero como Alianza para el Progreso y con actitudes represivas hacia el joven proletariado nacido de su reciente industrialización.

La segunda mitad del siglo XX, siendo una época de convulsión política al sur de Estados Unidos, generó también una serie de discursos comprometidos con las tendencias que se disputaban el control de las naciones latinoamericanas. Aprovechando este contexto convulsionado y esperanzado en que los postulados teóricos se traduzcan en un control político, un crítico, escritor y promotor venido desde la literatura, Manuel Scorza, en el prefacio a *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, había denominado a la literatura “el primer territorio libre de Latinoamérica (8). Este autor sostenía que el alejamiento de los cánones imperantes en la península española, era la prueba de una independencia en la literatura, que no se producía todavía en el plano político.

Scorza, nos proporciona, aunque refiriéndose a un contexto internacional, una de las razones por las cuales el cine peruano no participó activamente en la constitución de la instancia discursiva migrante, sino tangencialmente, a través de adaptaciones de esquemas televisivos: “Mais à l’inverse de la littérature, qui à la limite exige une simple feuille de papier, le cinéma est un art dont l’existence repose sur une condition sine qua non: l’intervention d’une structure industrielle” (8). Esta característica, aunque evidente en el conjunto de países latinoamericanos, se constituye como más acentuada en el caso peruano debido a la precariedad de una industria mínimamente establecida y a la ausencia de una política de utilización del cine como vehículo de propaganda estatal como en otros países de la región. Además del contenido de las afirmaciones de Scorza, hay que tener en cuenta que las mismas no parten de un individuo conectado directamente en el circuito de producción cinematográfica, sino de un escritor enteramente comprometido con la difusión literaria de la segunda mitad del siglo XX en el Perú.¹¹⁰ Ya estrictamente desde el campo del cine, el enlace entre la crítica y la producción surgiría en términos de una revista con la aparición de *Hablemos de cine* en 1965. Sin embargo, un discurso afín a los postulados de un Nuevo Cine Latinoamericano, y preocupado por las nuevas experiencias urbanas nunca se consolidó en el Perú.

¹¹⁰ Manuel Scorza, conocido escritor peruano, es también ampliamente conocido en la literatura por su ambiciosa aventura editorial denominada Populibros. Este proyecto comenzó artesanalmente para luego alcanzar gran éxito gracias a los contactos de Scorza con los escritores, especialmente narradores que comenzaban a ganar popularidad en Lima. El legado importante de Scorza en su actividad difusora causaría polémicas y duras críticas en su momento debido al carácter conservador de la sociedad limeña que rechazaba los contenidos de las obras. Posteriormente se han producido otras críticas de índole comercial entre los autores publicados por Populibros y Manuel Scorza. Dunia Gras Miravet en *Scorza, la construcción de un mundo posible*, muestra las duras críticas del periódico ultra católico *Actualidad* que llegó a emitir una edición especialmente contra los contenidos de Populibros. De esa misma manera la Iglesia Católica desató una feroz ofensiva hacia la narrativa que publicaba esta editorial, especialmente a través de los sermones en las iglesias (73).

En efecto, la conexión del cine peruano con la nueva forma de vivir la ciudad que imponía la presencia masiva de los migrantes no se había dado desde el plano del cine comprometido en términos del Nuevo Cine Latinoamericano. El acercamiento realista hacia la dura experiencia urbana no se asentaría en el cine peruano hasta finales de la década del setenta cuando se comienza a ver los frutos de la ley de cine de 1972 que intentaba incentivar las producciones nacionales en base a su difusión obligatoria en las salas de todo el país.

La ley 19327, resultado del gobierno militar, a decir de Isaac León Frías, se inspiraba en un modelo capitalista, dentro de un gobierno autodenominado de izquierda (432). Sin embargo, Ricardo Bedoya enfatiza también el carácter proteccionista de este marco legal, inspirado en las ideas de sustitución de importaciones que propugnaba la Comisión Económica Para América Latina. “La promoción al cine, en esa línea, debía reflejarse en un incremento de la parcela de cintas extranjeras, sobre todo norteamericanas, exhibidas en las salas del país” (164).¹¹¹ La ley vio la luz en marzo de 1972 y entró plenamente en vigencia al año siguiente. Su aprobación cambió el panorama del cine peruano y su vigencia duró veinte años exactamente.

En el contexto internacional, no era novedad una legislación de esa naturaleza. Queda todavía muy cercana la intención de apoyar la producción nacional y utilizarla como herramienta de propaganda en una ley con similares intenciones dada en 1943 en Argentina. Juan Domingo Perón, mediante el decreto 18405 había decretado la obligatoriedad de la exhibición de noticieros que propagaran noticias afines a su

¹¹¹ Agrega Bedoya que uno de los más firmes propulsores de esta ley fue el ministro de industrias, el contralmirante Alberto Jiménez de Lucio, uno de los mayores defensores de la tendencia proteccionista y estatista del régimen militar (164).

política de gobierno. Años después en el mismo país, la ley 62/57 había también decretado la categoría de exhibición obligatoria a las películas que el gobierno consideraba indispensables.¹¹² La ley argentina, iniciada en un gobierno civil, se complementó en el ámbito de la censura con la creación durante el régimen militar del Ente de Calificación Cinematográfica. En el caso peruano ocurrió el camino contrario, la legislación, nacida en un régimen autodenominado revolucionario tuvo una mayor aceptación por parte de los directores y los críticos cinematográficos y la censura con la que estos lucharon, se diluyó con el fin del gobierno militar de tendencia izquierdista.

Como en otros casos similares, durante los primeros momentos la legislación causó el aumento de las producciones. En sus primeros años ya se perfilaron, en el campo de los largometrajes, las tendencias del denominado cine de claros referentes andinos y otro de referente urbano o limeño. Ambos comenzaron a producirse bajo la censura de la Comisión de Promoción Cinematográfica COPROCI, que se encargaba tanto de la vigilancia de la exhibición obligatoria en las salas del país, como de revisar que el contenido de las películas no afectara sus intereses con respecto a la idea del hombre nuevo¹¹³. Cabe destacar que esta división no obedecía a simples criterios geográficos, sino que se asentaba en dos estéticas, dos discursos y frecuentemente apelaba a audiencias distintas.

¹¹² Ezequiel Schmoller en “Cuatro tiempos y un epílogo” afirma que la ley aprobada en 1958 por el presidente Frondizi “[...] volvía a imponer una cuota de pantalla para el cine nacional. A su vez se volvió a instaurar un sistema de subsidios de acuerdo a la calidad de las películas, para lo cual se creó un Fondo de Fomento. También se favoreció la difusión del cine argentino en el extranjero, se crearon escuelas de cine y se apoyó la realización de cortometrajes” (29). Como podemos observar, existen amplias similitudes con la ley peruana aprobada por el gobierno militar de Juan Velasco.

¹¹³ Juan Martín Sánchez en *La revolución peruana: ideología y práctica política de un gobierno militar, 1968-1975*, sostiene que el gobierno de Velasco presentó como principio de su política modernizar lo que entendía como las antiguas estructuras sociales para dar paso a un nuevo tipo de convivencia y de dinámica entre la sociedad y el estado (168). Esta tendencia fue sintetizada con el lema de “un nuevo hombre para una nueva sociedad”.

La primera película que vio la luz bajo el amparo de esta ley fue *Espejismo*, de Armando Robles Godoy, en agosto de 1973. La película, a decir de Bedoya, trataba de manera alegórica el tema de la reforma agraria que venía impulsando el gobierno militar. Sin embargo la mayor preocupación de Robles Godoy era perfeccionar un “ejercicio de estilo” (169) que apelaba al lucimiento estético sobre la propaganda social. Esa sería la tendencia de Robles Godoy hasta su última producción *Imposible amor*, terminada en 2003.

En el contexto de un capítulo comprometido con el cinema militante latinoamericano, Isaac Frías agrega que Robles Godoy utiliza la coartada de “autorismo” como justificativo de un tipo de creación que no se constituye como innovadora sino que se queda en los pretencioso “et assurément inadapté aux conditions dans lesquelles se déroule l’activité cinématographique au Pérou” (431). Las duras críticas de León Frías a las películas de Robles Godoy se producen en gran parte en un compendio¹¹⁴ en el que se realza el trabajo de directores que se encuentran en las antípodas del creador peruano, como son los exponentes del del Nuevo Cine Latinoamericano. La crítica, en su mayor parte, desde el comentario de José Miguel Oviedo, transcrito en el trabajo de Bedoya, hasta Tim Barnard en *South American Cinema: A critical Filmography*,¹¹⁵ coinciden en señalar que Robles Godoy se encargó en buena parte de esa transición del cine peruano (diríase más bien urbano), desde su

¹¹⁴ Me refiero a *Les cinemas de l’Amérique latine*, cuya introducción, a cargo de Edouard Bailby se titula Un nuevo rostro de la humanidad. Se trataba de una producción comprometida con un cine social, que intentaba informar al público francés de la diversidad de las nuevas formas de expresión cinematográficas en Latinoamérica.

¹¹⁵ Barnard sostiene sobre la ausencia de intención de realismo de Robles Godoy en sus producciones que las “references to Peruvian reality were always no more than raw material, material, which would dissolve in his fragmented stories, presented dischronologically in a heavily stylized manner” (280).

carácter “costumbrista”, hasta darle un carácter más acorde con una producción industrial alejada por fin de lo que Oviedo denominó el “engendro pintoresco” (170). Por su parte, Mario Cloutier en su reseña “Pérou: le cinéma au temps du cholera”, denomina a Robles Godoy “ilustre cineasta peruano” y señala que se había hecho conocido en los sesenta como el “Jean-Luc Godard des pauvres” (42).

Para el contexto histórico en que, según Cloutier, Robles Godoy se hacía conocido como el “Godard de los pobres”, en el ámbito latinoamericano corrían otros vientos. Mientras que Julio García Espinosa había afirmado en la Cuba revolucionaria que “[h]oy en día un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado –es casi siempre un cine reaccionario”, las primeras películas que nacieron bajo la ley del denominado Gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas fueron sobre todo producciones que se afanaban por alejarse del cine rudimentario de las décadas anteriores, por ende tenían que hacer del mejoramiento estético su caballo de batalla.

Si el Nuevo cine latinoamericano¹¹⁶ se inspiraba sobre todo en los primeros momentos del nuevo cine italiano, el cine urbano peruano buscó fervientemente la influencia del cine europeo, pero sobre todo del francés (y en cierta medida del cine popular norteamericano) que ya los teóricos latinoamericanos habían rechazado.¹¹⁷ La

¹¹⁶ Alfredo Marino en *Cine argentino y latinoamericano: una mirada crítica*, nos dice de este cine que surgió en los cincuenta cuando Fernando Birri en la Argentina, Nelson Pereira dos Santos en Brasil y Tomás Gutiérrez Alea con Julio García Espinosa en Cuba proclaman la necesidad de un nuevo tipo de cine que comprometido con la América Latina contribuya a cambiar la realidad social en beneficio de los marginados por la sociedad capitalista (63).

¹¹⁷ Cristian León, en *El cine de la marginalidad*, sostiene que el Nuevo Cine Latinoamericano heredó la intención crítica del cine europeo hacia la industrialización y la despersonalización de la actividad cinematográfica. A pesar de ello, no se involucró en la intención individualista de este cine. Sostiene León que “[l]a vocación crítica que los “nuevos cines” desplegaron en el mundo, se expresó en América Latina como una lucha anticolonialista. (19)

militancia y el compromiso político de la mayoría de los directores latinoamericanos coincidían en mayor o menor grado con Glauber Rocha y su “Estética del hambre”. En ella Rocha sostenía que “Donde haya un cineasta de cualquier edad o procedencia, pronto a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo ahí habrá un germen del Cinema Novo”¹¹⁸ Los productores peruanos por su parte, especialmente los que usaban el referente urbano-limeño, ansiosos por mostrar el dominio de la técnica, que zanjara con la notoria precariedad de las décadas anteriores, no mostraban mayor preocupación por las connotaciones políticas de sus películas.

Las fuentes de las cuales se inspiraban en su mayoría estos productores resultaron importantes para determinar el tipo de producción peruana en los primeros años de películas fruto de la ley de cine. Mientras los teóricos del denominado Tercer Cine habían, en gran parte, afianzado sus experiencias cinematográficas en Italia (no olvidemos que Fernando Birri había estudiado en el Centro Sperimentale de Roma), los escasos cineastas peruanos o eran autodidactas o tenían muy poca formación técnica.

Middents en *Writing National Cinema*, nos afirma con respecto a los cineastas peruanos, que se debatían entre crítica y creación cinematográfica. Al respecto resulta clave la fundación de la revista *Hablemos de Cine* en 1968. La fundación de la revista en una época en que Sudamérica “was especially ripe for the confluence between critic and filmmaker” (1) representó un punto de apoyo para la relación estrecha entre la naciente crítica cinematográfica en revistas y la incipiente producción cinematográfica. La influencia de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, innegable en la revista peruana,

¹¹⁸ El texto todavía aparece en la página de internet de Cinemanovo.com.ar.

va también a observarse en la posterior incursión de sus colaboradores en la creación cinematográfica.

El caso más importante es el de Francisco Lombardi, quien, pese a haber estudiado en la escuela de cine de Santa Fe en Argentina, que privilegiaba el cine militante y documental, tuvo siempre un acercamiento más particular y “autorial” con respecto a su trabajo. Desde el campo de la propia crítica *Hablemos de cine*, por intermedio de Isaac León Frías, Federico de Cárdenas, Juan Bullitta y el mismo Lombardi, privilegiaron frecuentemente los elementos formales del cine sobre el militantismo y la puesta de una producción o una crítica al servicio evidente de una causa ideológica.¹¹⁹

Unas de las razones posibles podría establecerse en el hecho de que mientras en varios países, la producción adquiría una característica de “cine liberación” a fines de los sesenta, en Perú el contexto histórico no compartía las mismas coordenadas. En el caso Argentino, los productores apoyaban las manifestaciones estudiantiles como “el Cordobazo” y luchaban contra una dictadura en films como *Ya es tiempo de violencia*, 1969. Mientras en Brasil se establecía una dictadura de represión contra los grupos de izquierda y en Cuba se pronunciaba la ortodoxia debido al temor de una invasión de los emigrados de Miami, otros vientos parecían correr en territorio peruano. Middledents trata

¹¹⁹ El blog *Cinealsur* presenta una entrevista con Francisco Lombardi sobre sus primeros años en el cine. Al ser preguntado sobre su acercamiento al cine militante latinoamericano que entendía al cine como un instrumento de lucha social, Lombardi responde que en esa época él sentía más afinidad por los postulados de *Cahiers du Cinéma*. Reconociendo que su primer acercamiento fue a través de la crítica, afirma que nunca dejó de lado los enlaces de la actividad cinematográfica con la realidad. Sobre el cine militante políticamente sostiene “Yo nunca estuve en esa posición radical. Para mí, el cine fue siempre un espacio de creación artística por encima de todo”.

ampliamente este tema en el capítulo “Latin American Dis/Connections”¹²⁰ sosteniendo que el golpe military de Velasco, autodenominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, tuvo el efecto de ilusionar a los productores que buscaban el cambio y de no preocupar demasiado a los que se dedicaban a otras temáticas alejadas del terreno político. A diferencia de otras dictaduras, la de Velasco se declaraba de izquierda y había congregado a cierto número de intelectuales entre los que se encontraban ex guerrilleros marxistas que buscaban el camino a la revolución desde el gobierno.

El año 1977, cuatro años después de la completa implementación de la ley por el gobierno militar, se produjo un salto cuantitativo en la producción cinematográfica. Además de la importante aparición de numerosos cortometrajes, beneficiados con la obligatoriedad, se proyectaron también en las salas peruanas, una película de Lombardi, otras tres películas del denominado cine campesino y una de temática urbana¹²¹. La denominada explosión en la producción de cortometrajes, aunque abusó de la ley y favoreció frecuentemente a quienes solamente buscaron beneficios económicos sin interesarse en la calidad de sus películas, también sirvió para la toma de experiencias de estos nuevos directores¹²². Middents considera este año como un punto de quiebre en la producción nacional, puesto que en base a la variedad de las películas se comenzó a vislumbrar las nuevas tendencias, de las cuales nos interesa el cine urbano que tuvo a Lombardi como el mayor exponente.

¹²⁰ Me refiero a una parte de su libro *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*.

¹²¹ Se trataba de *La nave de los brujos* de Jorge Volkert y *Muerte al amanecer* de Francisco Lombardi.

¹²² Los otros dos eran Federico García Hurtado con *Kuntur Wachana* y Luis Figueroa que produjo dos películas, *Los perros hambrientos* y *Chiaraje, batalla ritual, los hijos de Túpac Amaru*.

Muerte al amanecer, el film de Lombardi y *Kuntur Wachana*, el de Federico García, considerados los más representativos de esa producción tuvieron suerte diversa en su recepción. Las películas del cine denominado campesino, o lo que Ricardo Bedoya denomina acertadamente cine de referencia andina tenían una temática ambientada en la lucha contra la injusticia en la sierra del Perú y demostraron ser más activas políticamente que las de temática urbana. Sin embargo, no tuvieron la misma aceptación que estas últimas. Ya para finales de la década de los setenta, si bien es cierto, argumenta Middents (155), había una inmensa cantidad de inmigrantes recientemente llegados a las ciudades, las películas con temáticas urbanas, donde se podían escuchar los acentos, los ruidos, la música, y donde podía observarse escenas de la vida citadina resultaron favorecidas en la aceptación del público.

Sin intención de realizar un estudio sociológico de la recepción cinematográfica, es posible intuir que esto se debió en gran medida al bombardeo televisivo y en general de los grandes emisores discursivos urbanos que condenaban, cuando no satirizaban, las manifestaciones migrantes, relegándolas al ámbito de lo cómico y lo folklórico. Los ruidos, la música y las escenas de la vida urbana, eran todavía escenas donde la urbe o lo urbano se asociaba mayormente con lo que hemos visto como popular criollo. Ese es el contexto privilegiado que definía lo popular donde la definición de criollo tenía, además de la connotación étnica, un acercamiento que valoraba las habilidades de sobrevivir en base al uso de unos presupuestos culturales arraigados en una forma de vivir la Lima tradicional.

Esta tendencia quedó demostrada con el estreno de *Cuentos inmorales* en 1979, colección de cuatro cuentos autónomos, que tuvo gran aceptación por parte del consumidor urbano. Al respecto Bedoya sostiene que

Frente al cine de referente andino, el largometraje de episodios *Cuentos inmorales* afirmó, en 1978, otra vertiente del cine peruano de los años setenta: el de las cintas de ambientación urbana y capitalina dirigidas al consumo del espectador promedio del espectáculo cinematográfico, más bien joven y residente en las ciudades. (178-179)

Aunque Bedoya, preocupado más por un recuento de toda la producción cinematográfica peruana, no entra en detalles sobre la composición de esta audiencia “joven y residente en las ciudades”, cabe destacar que la gran mayoría de este grupo citado estaba conformado por inmigrantes de contacto reciente con las realidades que proyectaban las cuatro historias del largometraje. Por ello, uno de los méritos de la película es el de acercarse, no al tipo de personaje popular, influenciado por cierto costumbrismo, como aludían las críticas a producciones anteriores, sino a un individuo inestable, un sujeto criollo afectado por los recientes procesos de fallida industrialización y los fracasos de las reformas de décadas anteriores. De esta manera desnudaba lo que Portocarrero en *Rostros criollos del mal*, entendía por el cinismo criollo, su incapacidad de reconocerse integralmente, lo que devendría después en la reafirmación de otras características ampliamente estudiadas en la sociología peruana como el cinismo, la anomia y la corrupción.

Uno de las historias de esa película, *El príncipe*, es una adaptación de una parte de una novela corta de uno de los narradores que habían surgido en la segunda mitad del siglo XX en el Perú. Se trataba de la adaptación que había hecho José Carlos Huayhuaca de la novela *Los inocentes* (1967) de Oswaldo Reynoso. Aquí el protagonista no es el de guitarra en mano y vals criollo en la garganta, no tiene una musa virginal, o atormentada por el pecado, a quien conquistar. Este cambio de representación se resume al final de la adaptación cinematográfica, cuando una voz que viene de uno de los presos que abandona el Príncipe y que queda solo en la celda, sentencia: “En la Ciudad de los Reyes, un príncipe, sin plata, y sin carro...Las huevas compadre”. La frase atestigua buena parte del discurso de la película, que pone al descubierto las duras condiciones de vida en la ciudad. Desde este “príncipe en la Ciudad de los Reyes”, que intenta conectar con el público el dispositivo de identificación cinematográfica, hasta la película *El Rey* (1987), donde el personaje principal era un provinciano que tocaba música chicha, pasaría todavía una década de transformaciones en las formas de vivir la ciudad y en las formas de representarla.

Hasta la llegada de la década de los ochenta, el elemento relacionante de esta tendencia que privilegiaba el cine denominado urbano era su preocupación por la puesta en escena sobre toda intervención notoria del montaje, además de la constitución de guiones donde la preocupación autorial por historias particulares era mucho más importante que todo tipo de agenda discursiva de contenido revolucionario. Las filmaciones en barrios populares de la ciudad servían más como paisaje por donde se

desarrollaba una trama que hubiera podido ocurrir en cualquier otra ciudad,¹²³ que como denuncia de las condiciones miserables propias al contexto limeño.

Con la nueva década llegó el fin de la dictadura militar y las elecciones trajeron el fin de la censura pero también la acentuación de la crisis económica. De manera que fue mucho más difícil utilizar la ciudad simplemente como paisaje de fondo sin adecuar una trama a las particularidades de la capital. De la misma manera, el denominado “male gaze” o la perspectiva masculina y la identificación de los espectadores al momento del visionamiento de las películas se había establecido firmemente en el cine de referente urbano. Este punto de vista masculino, sostiene Graeme Turner, citando a Mulvey “is the only point from which the pleasure of film narrative can be derived, and so the pleasure if female film audiences is phallogentric” (136).

Esta perspectiva masculina se alineaba con la mirada y la representación, en nuestro caso, del hombre adulto, limeño, de referencias culturales definidas, tributario de una formación discursiva emanada de lo que hemos visto como República criolla.¹²⁴ Es decir era un cine que se hablaba a sí mismo y en base a la frecuente emisión de su propia representación pretendía la identificación de un conglomerado urbano diverso. La técnica de identificación, sostienen Charles Hoban y Edward Bunn Van Ormer,

¹²³ Entre algunos casos podemos citar a *En muerte al amanecer*, la zona del Callao donde se embarcan las autoridades sirve como despliegue de imágenes que muestran el comercio ambulatorio de comida y el baile afroperuano de los niños tiene más tintes costumbristas que sirven para crear una distracción momentánea de la trama cronológica. En los episodios de *Cuentos Inmorales*, es la amoralidad la que ocupa un lugar privilegiado en las escenas donde los personajes transitan. *Abisa a los compañeros* es ante todo un film policial que destaca sobre el carácter político que tuvo el asalto al banco.

¹²⁴ Un modo radical de comercializar este tipo de producciones se realiza apenas terminada la censura con la explosión de producciones y la conversión de numerosos cines en los denominados “cines porno”. Middients nos dice al respecto que “Peruvian exhibition practices also changed with the removal of censorship; an influx of previously banned pornographic films drew a significant percentage of the already male-oriented limeño movie audience”. (173)

significa a nivel del espectador que este “sees the characters, institutional affiliations, settings or situations represented in the film in close personal relationship to himself and to the groups with which he has identified himself” (8-6). De esta manera, sostienen, el espectador “experimenta”, la representación cinematográfica como la suya propia, relacionándola con sus actividades, motivos, aspiraciones y valores. Cabe destacar que gustos, aspiraciones y valores son también construcciones culturales antes que productos definidos.

A esta construcción, la del sujeto criollo, habían apelado los creadores cinematográficos y en la identificación de las masas urbanas con este tipo de sujeto depositan el éxito comercial de sus películas. Es en esta mayor frecuencia de las producciones liberadas de la censura política del extinto gobierno militar que algunas narraciones comienzan a tomar distancia, de donde nace *Maruja en el infierno* en un primer momento de agudizar esta crítica a esta mirada y a su identificación. Lo realizan mostrando individuos masculinos desprovistos del aura de heroicidad y de la representación de la masculinidad (heroicidad, amor caballeresco) como elemento decisivo en el desarrollo y desenlace de una trama con final cerrado. La de Lombardi es una mirada a una temática inscrita todavía dentro de lo popular urbano en términos tradicionales. Como tal el proceso de comunicación enlazaba instancias reconocibles entre sí y el mensaje articulaba símbolos que compartían los diversos elementos de esta comunicación, de allí a su apelación a la alegoría para vehicular su ácida crítica.

Es esta característica la que lo separa de la novela de Enrique Congrains. Al respecto Efrain Kristal en “Screening Peru, the Films of Lombardi”, captando esta diferencia sostiene que “whereas the novel was set in the 1950s, when shanty towns

were being established on the outskirts of Lima, the film portrays the present day, with the slum settlements now integrated into the capital's economic and social life" (105).

La cita de Kristal es relevante para mi investigación debido a que, mediante la figura del sujeto criollo representado en *Maruja en el infierno*, se entronca la película de Lombardi en un corpus de películas sobre la migración en el Perú de los ochenta.

Aunque la preocupación constante de Lombardi ha sido la de plantear una mirada a la sociedad peruana en general, su acercamiento a la sociedad limeña parece haber estado marcado por un estilo particular, que como vimos apareció a contracorriente, tanto del cine de referencia andina, como de una tendencia celebratoria del tradicionalismo. Es posible argumentar que su origen tacneño, originario de una ciudad al sur del Perú, y de padre italiano; haya sido relevante para darle a Lima una doble mirada. Lombardi habría tenido una mirada a la vez externa, la de un provinciano hijo de extranjero no implicado en las relaciones sociales tradicionales de la gran ciudad; e interna, debido a su pertenencia a una clase media urbana.

En general en su estilo cinematográfico, marcado por la representación de lo que Kristal denomina "la naturaleza de comedia humana del mundo de sus producciones", contribuye a una perspectiva marcada por la particularidad de su producción. Como ejemplos resaltarían la influencia marcada de obras literarias de su preferencia como Vargas Llosa y Dostoievski y la tipología de personajes que reaparecen con diversos nombres en sus producciones. Estas son una de las razones por las que se ha llegado a denominar a un cierto tipo de producción urbana "la generación Lombardi" o se puede hablar de un estilo reconocible en sus trabajos.

Sin embargo es con la llegada de un cine ajeno a la autoría individual cuando llega una plena representación de este “otro” inmigrante a través del compromiso por mostrar las tribulaciones y su proceso de subjetivación. En lugar del personaje tradicional establecido firmemente en su entorno, el migrante en cambio se instala en una dinámica que favorece la transformación y la inseguridad de sus presupuestos en constante negociación. Es posible relacionar la llegada de un cine de creación colectiva (que ya había dado algunas señales con el denominado largometraje de episodios autónomos) con un giro estético, el cual sin rechazar completamente el modelo narrativo representativo, apuesta por una participación activa y más inclusiva en el proceso de la comunicación cinematográfica, tanto del lado de los emisores, como el de los receptores.

Desde la instancia emisora, este cine se instala en el Perú con la constitución del colectivo Chaski en 1982 y su intención de trabajo conjunto en la producción de documentales y largometrajes de ficción. En el plano del mensaje Chaski apela al estilo documental inclusive en sus largometrajes de ficción, así como al rompimiento de las marcas de sutura.¹²⁵ Este rompimiento interpela la misma recepción como elemento pasivo en la comunicación. Del mismo modo Chaski, conforme se va estableciendo en el horizonte cultural peruano, constituye una amplia red de difusión de películas denominada Red de microcines. Todas estas actividades resultaron innovadoras en el panorama cinematográfico, así como su intención de hilvanar una narrativa que, a través del realismo, relacione la gesta del cine de referente andino, con la trama urbana

¹²⁵ Kaja Silverman nos dice sobre la sutura y sus efectos en el espectador que la organización cinematic tradicional está subyugada a la intención del sujeto “[...] to become absent to itself by permitting a fictional character to “stand in” for it, or by allowing a particular point of view to define what it sees. The operation of suture is successful at the moment that the viewing subject says, “Yes, that’s me”, or “That’s what I see” (222).

de los circuitos de producción preferidos por un público mayoritariamente urbano. El resultado fue la inclusión, esta vez abiertamente, del cine como actividad discursiva dentro de la instancia discursiva “migrante”, como veremos en el capítulo dedicado a la película *Gregorio*.

CAPÍTULO TRES

LAS LOCAS ILUSIONES Y LA LLEGADA DEL CINE MIGRANTE CON *GREGORIO DEL GRUPO CHASKI*

En el capítulo anterior había establecido la representación de la cancelación de una sociedad que correspondía a lo que se había denominado “la perpetuación del colonialismo”, al referirse al sujeto criollo (Portocarrero 15). La postura crítica de *Maruja en el infierno* no significaba necesariamente que no se produjeran posteriormente nuevas producciones acríicas con respecto a un tradicionalismo nostálgico de las condiciones urbanas anteriores al denominado aluvión migratorio. Sin embargo la película, al alegorizar mediante la figura de la locura, el apocalipsis o final de lo popular criollo, produce para el cine lo que Julio Ortega, en *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*, había señalado para la literatura.

Ortega había relacionado alegóricamente la muerte del Caballero Carmelo,¹²⁶ el gallo caballeresco, o quijotesco, como lo señala Ortega, con el final de la tradición hispánica en Lima, al menos en el campo de la literatura. De la misma forma, la película de Lombardi cancela una manera de entender la urbe (o al menos de mostrarla audiovisualmente) y abre compuertas para otro tipo de representaciones, que constituyen el grueso de las películas de mi corpus: el cine de la migración.

La representación de la migración no era una novedad en el cine peruano para comienzos del siglo XX. Emilio Bustamante en “Migraciones en el cine peruano” nos muestra que ya para finales de la década del sesenta el tema de la migración había sido materia de representación en el cine peruano. Las películas las que se refiere Bustamante son principalmente *Nemesio* de 1969, *Simplemente María* de 1970 y *Natacha* de 1971. Sin dejar de reconocer la importancia de estas producciones en el tratamiento del tema, sostengo que las tres provienen de la tradición genérica televisiva mucho más que del género cinematográfico. Las tres se inspiran de producciones televisivas que habían resultado un éxito y que se constituían una garantía de mostrarse como un suceso en su adaptación cinematográfica.

Nemesio tenía su antecedente más lejano en el personaje el Cholo del programa radial *Loquibambia*, plasmado luego en el éxito televisivo *Nemesio*, de Panamericana Televisión. Sus pretensiones se acercaban más a la fidelidad con las características cómicas del personaje principal, extraídas del programa televisivo, que a la preocupación por retratar la dificultad de la aventura migrante. *Simplemente María* y

¹²⁶ “El caballero Carmelo” es la obra cumbre en el campo de la cuentística del escritor peruano Abraham Valdelomar. Fue publicado por primera vez en 1912 en el diario peruano *La nación*.

Natacha, por su parte, se insertaban en los presupuestos estéticos de las telenovelas latinoamericanas, de allí su internacionalización posterior y la participación de productoras extranjeras en su paso a la pantalla grande. La construcción de la identidad nacional a través de la presentación de personajes tipo como el gran industrial, el obrero trabajador, la mujer sufrida y trabajadora, etc, pertenecían más a una tipología que había hecho famosa el melodrama clásico mexicano, que a las tribulaciones de los migrantes andinos. Otras producciones como *De nuevo a la vida*, realizada en 1973 bajo la dirección de Leonidas Zegarra, repitieron estos esquemas bastante rígidos de personajes estereotipados.

Es a inicios de los ochenta que el cine se acerca decididamente a participar de la instancia discursiva migrante que hemos señalado anteriormente. En ese momento se produce un acercamiento a la migración, tratando de indagar en las experiencias de los individuos que habían sido anteriormente subjetivados en narrativas alejadas de su referente real. Ya no eran celebridades de la farándula limeña, las que disfrazados con ponchos y peinados con trenzas postizas protagonizaban aventuras donde el objeto de representación, el migrante de carne y hueso, brillaba por su ausencia. En 1985, rompiendo con la tradición de cine con acercamiento al “auteurism” que había tenido en Armando Robles Godoy su más importante representante, el grupo Chaski produce su primer largometraje de ficción. La película intentará, dentro de la tradición del cine colectivo, entregar un registro realista del migrante que había sido invisibilizado hasta el momento en el cine nacional. Gregorio comenzará con un esquema muy similar al

clásico de la música criolla “Provinciano”¹²⁷: “las locas ilusiones me sacaron de mi pueblo. Y abandoné mi casa para ver la capital”. En adelante sin embargo, la aventura del padre tomará un rumbo muy diferente del triunfo y nostalgia que narra la canción para mostrarnos una narrativa alternativa como veremos a continuación. El padre de Gregorio reúne en la ciudad a toda su familia antes de morir consumido por las malas condiciones de trabajo. Gregorio comenzará a tener protagonismo al insertarse en el mundo urbano como lustrabotas primero y miembro de una banda de niños ladrones después. En ese proceso se mostrarán los elementos que me permitirán el análisis que presento a continuación.

3.a Postales de la modernidad en el Íncipit de Gregorio

Para ilustrar mejor la inscripción de la materia histórica dentro de la textualidad de la película voy a utilizar el concepto de íncipit. De esta forma intentaré demostrar que el texto comienza el proceso de subjetivación del inmigrante en el desarrollo del íncipit. Esto se producirá a través de la construcción de un personaje que se separa de un universo estático y se aventura en la incertidumbre y la movilidad a través de un proyecto que lo insertará en la ciudad mercado en el cuerpo completo de la película. El descentramiento del migrante de su entorno ancestral tendrá el objetivo de mostrar las falencias del proyecto moderno de la Reforma Agraria que pretendió liberar al poblador andino del régimen agrario de las haciendas considerado como medieval y de características feudales por sus críticos.

¹²⁷ La canción pertenece a Laureano Martínez Smart, chiclayano radicado en Lima a mediados del siglo XX, compositor de varios de las canciones más conocidas de la música criolla.

Como afirmamos en el primer capítulo, *incipit* es una palabra latina que puede traducirse como “aquí comienza”. En efecto, es allí donde, en el caso del cine, el meganarrador fílmico, articulador de todas las materias de expresión, surge para transformar el contexto histórico social en ficción. El *incipit* es también la intersección del paratexto con el texto. Claude Duchet nos dice que desde la envoltura, los elementos prefaciales como los créditos, ya comenzamos a leer un texto. Es en este primer paso de producción de sentido y de situarse como discurso que el *incipit* entrega el máximo de información en el mínimo de espacio. Reconociendo que Duchet estableció este concepto pensando en el análisis literario, considero que es en el cine donde ocurre una mejor factibilidad de enlazar texto y paratexto debido a la multiplicidad y simultaneidad de canales de expresión que este género posee. A través de estas herramientas, el cine puede generar sentido presentando una parte del texto narrativo inicialmente y los créditos o títulos después de la primera secuencia, o inclusive hacerlo simultáneamente. Esta estrategia sería mucho menos factible en la literatura realista, género que fue una de las principales preocupaciones del teórico francés al establecer su teoría. Sin embargo en *Gregorio*, y otras películas de mi corpus, vemos que inclusive las marcas del paratexto se inscriben en la película al final del *incipit*.

En el caso de *Gregorio*, el *incipit* pone en marcha el relato integrando texto y paratexto al combinar los créditos iniciales de la película (letras blancas sobre fondo negro) con el sonido que forma ya parte inicial de la diégesis. El primer signo que nos muestra la película es la combinación del logo del grupo Chaski con el sonido del viento. A diferencia de *Maruja en el infierno*, que presentaba primero los

agradecimientos a empresas muy conocidas en el imaginario peruano y después mostraba el nombre de la productora, Chaski prioriza el nombre del colectivo y el del protagonista, que no es extraído del repertorio de actores de la televisión o del teatro, sino que se trata de un niño sin mayor formación académica en la actuación. Una posible interpretación de esta estrategia sería de intentar mostrar que el protagonista es una persona cuya vida no es muy diferente a la mostrada, es decir darle valor documental a lo que viene.¹²⁸ Otra consecuencia que se podría extraer sería la relación de la película de Chaski con los auspiciadores, que nos daría una pista sobre los presupuestos financieros con los que tienen que producir o su autonomía con respecto a la industria fuera de los límites de la cinematografía.

A la lista titulada “actores principales” le sigue otra con el título de “niños”. Este título resulta bastante representativo del acercamiento genérico del film debido a que nos dará información de su posterior intención testimonial. Actores y niños en una lista tradicional separada por actividades o importancia no pertenecerían al mismo nivel de clasificación debido a que existe un sinnúmero de niños actores y que trabajan como protagonistas, como es el caso del propio Gregorio, separado anteriormente como “protagonista”.

¹²⁸ En cuanto a la elección del niño Marino León como Gregorio, Iliana Pagán Teitelbaum en “Depiction or erasure? Violence and Trauma in Contemporary Peruvian Film” muestra una visión crítica hacia los productores. La autora sostiene: I would add that it is possible that the choice of a ‘cute’, healthy, light-skinned, fine-featured young boy, Marino León de la Torre, as the film’s protagonist might be an effort to approximate the leading role to exotic and Eurocentric notions of Beauty (167). Sin pretender ahondar en lo extratextual, me limitaré a sostener que Gregorio representa muy bien al tipo étnico de los cientos de niños vendedores ambulantes con quien me he topado en mi experiencia vital por las calles de Lima desde los mismos años en que *Gregorio* se estrenaba en la capital. La utilización de adjetivos como cute y fine-featured, resultan contraproducentes con la intención de la autora de desnaturalizar la relación de los criterios de belleza de la sociedad peruana con lo que efectivamente identifica como “eurocentric notions of Beauty” (163).

Considero pertinente en este punto comparar esta presentación con la de otras producciones clásicas que presentan los problemas sociales de la ciudad relacionada con la infancia. Entre ellas el íncipit de *Los Olvidados* de Luis Buñuel (1950) no presenta esta separación entre los niños y los demás actores. Entre los créditos aparece la advertencia “Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”. Esta apelación a la materia de expresión escrita para entregarnos información sobre la película nos advierte, además de su compromiso con la veracidad de los problemas mostrados, su carácter de representación, es decir de poner en ficción, mediante actores, un hecho que los productores reclaman como veraz,¹²⁹ lo que no sucede con *Gregorio*. La denominación “niños” separados de la de “actores” nos muestra su intención documental no es menor que la narrativa representativa.

Otra película que trata el desamparo y las tribulaciones infantiles, relacionada también con el tema urbano es *Tire dié* (1960) de Fernando Birri. En ella, el íncipit nos advierte desde el inicio su carácter de “encuesta social” y en lugar de agradecer a elementos de la industria auspiciadora, sus agradecimientos van al trabajo de apoyo de una universidad, de la cual Birri es director del Instituto de Cinematografía. En *Tire dié* podemos ver desde el inicio el compromiso de los miembros de la industria y el mundo audiovisual con la crítica social. La narración en off confirma su carácter de encuesta al entregarnos una larga relación de información estadística sobre la ciudad de Santa Fe.

¹²⁹ Esta será la misma tendencia de otras producciones que problematizan la relación ciudad y desamparo infantil, entre las que podemos citar a *El polaquito* (2003) que también lleva el anuncio “basada en un hecho real”.

Al final del relato, el narrador enfatiza la diferencia entre el exagerado consumo de la ciudad formal y las carencias de la vida miserable de los ranchos.

En ese contrapunteo los niños protagonistas del registro fílmico son citados simplemente como los “pibes” y no son presentados en el reparto de créditos. Los únicos nombrados con la denominación de actores son los que se han citado al inicio como participantes que han prestado su voz al relato. Esta ausencia de la categoría actores y la no presencia de los niños en los créditos enfatiza su condición de documental, lo que no se produce en Gregorio, que acude a las dos denominaciones: “actores” y “niños”.

Realizada esta diferenciación podemos avanzar hasta el momento de la liberación de los créditos iniciales de la mostración audiovisual de la trama. La primera secuencia¹³⁰ es la sucesión de diversos grandes planos de la geografía andina: se suceden los cultivos sacudidos por el viento, la cordillera nevada, la corriente de un riachuelo que choca con las piedras y la toma a contraluz de una colina desde donde se oculta el sol. Todas las tomas van a generar la continuidad de la narración mediante raccords sonoros. El sonido es de un golpe fuerte que va a acelerarse hasta difuminarse detrás de una conversación que nos lleva a la siguiente escena.

La elección de los planos resulta muy importante debido al trabajo del encuadre que ha seleccionado la parte visual que percibimos, pero que resulta significativa del

¹³⁰ Jacques Aumont en *Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* nos dice que “en el film de largometraje narrativo la secuencia está dotada de una intensa existencia institucional: es a la vez la unidad de base del *découpage* técnico y una vez realizado el film, la unidad de memorización y traducción del relato fílmico en relato verbal” (63). En este sentido el concepto de secuencia será mucho más amplio con respecto a otros como el de escena.

“fuera de campo” que sería el mundo de la diégesis de la cual tenemos valiosa información. El fuera de campo será comprendido mediante la selección de las imágenes del mundo andino realizadas en el montaje.¹³¹ En este caso, las cadenas de la cordillera montañas nevadas, los verdes parajes de los campos que se extienden bajo los nevados, los ríos de aguas limpias que bañan las piedras y caen formando miniaturas de cataratas, todo ello pertenece ya a un conjunto del imaginario andino que puede resultar familiar inclusive para una audiencia que no pertenezca a ese referente. Acudiendo nuevamente al conjunto de representaciones musicales, que será preocupación central en el siguiente capítulo, pero que no deja de ser importante en esta parte de mi tesis, sostengo que estas imágenes visuales pueden muy bien homologarse con gran parte de las auditivas que evoca el vals “Mi Perú”. Esta canción, también un clásico de la música criolla, compuesta en 1940 por Manuel Raygada, fue popularizada por los Hermanos Zañartu, quienes entonaban en coro, con emocionado acento:

“Ricas montañas, hermosas sierras, risueñas playas, es mi Perú. Fértiles tierras, cumbres nevadas, ríos quebradas, es mi Perú”.

Hasta ese momento, el trabajo auditivo parece alinearse con las representaciones que aluden a la belleza de la geografía peruana y que suelen relacionarse con un proyecto de identidad nacional de inspiración urbana. No en vano el vals comienza con la siguiente declaración de amor ferviente: “Tengo el orgullo de ser peruano y soy feliz, de haber nacido en esta hermosa tierra del sol”. Y es precisamente ese sol el que

¹³¹ Ira Konigsberg en *Diccionario técnico Akal de cine* nos dice lo siguiente con respecto a fuera de campo, distinguiéndolo del concepto de fuera de cuadro, que ella señala más como un error de filmación. “Cualquier personaje, objeto o acción que no se ven en la pantalla, pero de los que se sabe que forman parte de la escena o que están cerca del lugar que se está filmando, o cualquier sonido que tiene su origen en un área de ese tipo” (238).

coronará desde la parte superior del encuadre cinematográfico el último plano general que muestra la geografía andina.

A partir de esa toma, la cámara se va acercando a la colina donde el sol va ocultándose y el audio nos deja escuchar una conversación que el receptor potencial de la película no logra comprender¹³². Si bien las imágenes visuales resultaban hasta cierto punto estereotipadas, el recurso sonoro comenzará la representación de registros que no resultan tan familiares. El zoom, que se acerca a la toma directa de la luz solar y el lado oscuro de la colina, se combina con la voz de un anciano, en una lengua nativa que resulta impactante, no solamente en una película sobre la ciudad, sino que apela también al sentimiento súbito de pérdida de familiaridad que es compensado con la inclusión de los subtítulos en español.

Confiando entonces en la traducción que nos brinda el texto escrito, podemos leer que el anciano dice

“Nosotros somos hijos del gallo, somos hijos del sol, de todos los cerros, de la tierra, de todo lo que nos rodea”.

Al final de esta frase la cámara enfoca un plano medio del anciano. La primera referencia intertextual con la literatura, nos acerca al Rosendo Mallqui de *El mundo es ancho y ajeno*¹³³. A continuación el íncipit de esta novela indigenista:

¹³² Podemos agregar que la película se estrenó en Lima en 1984, una ciudad ya poblada por inmigrantes andinos en su mayoría y que tuvo una audiencia cercana a los 800 mil espectadores.

¹³³ Carlos Villanes Cairo nos recuerda en su edición crítica a *El mundo es ancho y ajeno* que “encuclillado es la manera preferida de la meditación y el tránsito definitivo de la vida a la muerte en el Perú antiguo” (118).

“El indio Rosendo Mallqui estaba encucillado tal un viejo ídolo. Tenía el cuerpo nudoso y cetrino como un lloque –palo contorsionado y durísimo—porque era un poco vegetal, un poco hombre, un poco piedra” (118). Vegetal, hombre y piedra han sido el espacio por donde ha transitado el film hasta llegar al anciano a quien encontramos en la misma posición de Rosendo Mallqui. Como él el anciano de *Gregorio* se constituye como un referente de autoridad y portavoz de una profecía¹³⁴. Su voz proviene de un mundo expresado en las imágenes, de una lengua expresada en el audio, y sobre de una autoridad que le da su pertenencia ancestral del mundo al que hace referencia. Esta misma voz expresará el final de ese universo cultural, el de la lengua y el de su propia autoridad, lo que comenzamos a comprobar cuando en una relación de plano y contraplano observamos al hijo con rostro incrédulo, escuchando las premoniciones del padre.

Sin amilanarse por los gestos de insatisfacción ante sus explicaciones a sus argumentos, el anciano continúa:

“Voy a ir a Lima, dices, vas a regresar llorando. En las calles no vas a encontrar ni que comer. Vas a terminar lustrando zapatos. Todavía vas a tener que pedirle plata a tu mujer... a tu mujer”.

En ese momento la imagen muestra el rostro incrédulo del hijo, por lo que el anciano eleva el tono de sus predicciones, enfatizando la última frase, lo que nos entrega clara idea del modo de organización paternalista de la sociedad agraria andina.

Al continuar sin reaccionar favorablemente, el anciano cambia sus profecías pesimistas

¹³⁴ Aquí termina la referencia intertextual debido a los roles de diferente importancia que tendrán ambos personajes y que van a ser mejor apreciados con relación a los diferentes discursos con que ambas obras dialogan.

por un intento de valoración de su estado actual, produciéndose una importante referencia interdiscursiva.

“Tú no sabes lo que es servir al patrón. Nosotros por años hemos servido a los señores. Ahora por lo menos tenemos una chacrita. Aquí vamos a trabajar”.

El anciano hace referencia al fin del sistema de explotación de la tierra conocido como el gamonalismo y las grandes haciendas que había sido reemplazado mediante la reforma agraria de 1969. Este es el sistema de explotación de la tierra y de los trabajadores que había denunciado el texto de la novela *El mundo es ancho y ajeno*, que evoca el anciano de la película. El gobierno de Velasco con el lema “Campesino, el patrón no comerá más de tu pobreza”.¹³⁵ En junio de 1969 la ley decretó el reparto de las grandes propiedades agraria en pequeñas parcelas para los campesinos, agrupándolos en cooperativas. La intención era eliminar la explotación que sufría el campesinado, otorgándole acceso directo a los frutos de su trabajo.

Pese a esta invocación a la sociedad industrial andino y a la participación estatal que le había otorgado la propiedad de la tierra antes en manos de unos pocos, el hijo no parece ceder. Sin embargo calla en silencio. Este es el momento en que el texto cinematográfico, que había mostrado como una atractiva postal el mundo andino, conflictivizando su propio discurso, no entrega el lado más duro de la experiencia de

¹³⁵ Aunque no se ha encontrado evidencia cierta de su autoría, el imaginario popular peruano remonta esta frase hasta la rebelión de José Gabriel Condorcanqui, quien con el nombre de Túpac Amaru desató un levantamiento de alcances continentales contra el gobierno español en la segunda mitad del siglo XVIII. Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*, cita la frase, atribuyéndola al cacique cusqueño. Tanto Túpac Amaru como la frase fueron extensamente utilizados en el gobierno militar del General Velasco en 1968 en el contexto de la Reforma Agraria que este general impulsó. En el mensaje a la nación que anunciara la Reforma, el general utilizó la expresión atribuyéndola a Túpac Amaru. Desde ese momento se convirtió en un ideograma que el gobierno trató de insertar en el discurso reivindicativo agrario.

vida en los Andes. Inmediatamente después de la arenga del anciano “aquí vamos a trabajar”, la película nos muestra una estructura de conflicto marcada en este caso por la oposición entre el registro fonético del anciano que hace referencia a un logro de los campesinos y la imagen que muestra un entorno de pobreza. El registro fonético por medio del anciano nos acerca a la doxa imperante en la década del gobierno militar: somos inseparables de la naturaleza, nos hemos liberado del gamonalismo, tenemos tierra, hay que trabajarla. La imagen en movimiento nos informa del fracaso de la misma ideología, el campesino tiene que desarraigarse para sobrevivir, no se ha liberado de la pobreza, la tierra en condiciones de trabajo primitivas no le sirve.

En ese momento nos enteramos del origen de los golpes que se habían presentado hasta el momento como un sonido extradiegético y *raccord* sonoro que marcaba el compás de cambio de plano. Me refiero a la trilla del trigo por medio de un palo largo, operación que el anciano realiza con entusiasmo y el hijo con la furia producto de la impotencia de no haber podido argumentar ninguna razón a favor de su proyecto de inmigración o de haber callado sus argumentos debido a una tradición de no contradecir a los ancianos.

El trayecto sonoro de los golpes de la trilla del trigo se extiende durante el *incipit* marcando su duración. Las imágenes nos muestran nuevamente planos abiertos de las penosas condiciones laborales de los campesinos. Por momentos se homologa la intensidad del trabajo del hombre y la bestia al mostrar la toma intercalada de campesinos cargando leña y bueyes arando la tierra. Aquí el sonido que cubre toda la secuencia es acompañado por una voz fuera de campo con gritos de arreo al animal que

continúan aun cuando las imágenes muestran el trabajo humano que en varias tomas no tiene nada que ver con el arado.

En cuanto al acercamiento estético es importante rescatar la ausencia del paneo en beneficio de una secuencia de planos generales enlazados por el *raccord* sonoro del golpe seco contra el campo de cultivo. Aquí tenemos valiosa información sobre el tratamiento del espacio. Todos los planos funcionan como fotografías documentales, el ser humano se mueve pesadamente con su carga pero no avanza, el plano es abierto y descriptivo sin continuidad ya que los cortes son frecuentes enfatizando la labor de edición y la labor de la cámara que no funciona como un ojo humano sino, dentro del montaje, como articuladora de un mensaje estético evidente: En este entorno no hay movimiento, la acción no recrea el movimiento natural sino es propiciada por la estructura narrativa y la labor de *decoupage*.

La intención de este acercamiento formal a la última parte demostrar la labor crítica del *incipit*, quien nos muestra que, dentro de la misma comprensión del mundo andino que realizan discursos romantizados como es el caso de la canción “Mi Perú”, se puede filtrar también una de desvirtuar su “intención de verdad”. Si la canción y la primera parte del *incipit* aluden sobre todo al mundo natural, al que se quiere homologar la figura de su poblador como parte del paisaje, la intención migratoria actúa como desnaturalizadora de esa imagen de postal. Las condiciones desfavorables con las que tiene que sobrevivir el hijo terminarán por desarraigarlo y lanzarlo a una aventura que tampoco se anuncia positiva.

Ya los últimos trabajos del indigenismo se habían encargado de ficcionalizar las peripecias de los pobladores andinos expulsados de sus comunidades por los grandes hacendados. El proyecto político de reformas del gobierno militar había eliminado las grandes haciendas, pero había intentado una reconfiguración de los pobladores andinos, alejándolos de su marca cultural o étnica y acercándolos a la clasificación de índole socioeconómica como lo fue la de “campesino”. Como tal su posibilidad de movimiento parecía denegada debido a que su presencia masiva era rechazada en la urbe por lo que vimos como el sujeto criollo (que negaba en su rechazo gran parte de su propia constitución). A pesar de esas condiciones, el hijo del anciano emprenderá el proyecto migratorio. El final del mismo estará marcado por las condiciones establecidas al inicio de la película.

El íncipit como primer indicador de un género cinematográfico nos sugiere el desarrollo un drama realista que en lugar de favorecer la puesta en escena, considera una gran importancia a la labor de montaje y edición. Considero esta característica como un indicador del texto para alertar sobre su propia condición de artificialidad y adelantar su posterior rompimiento de la estructura narrativa –representativa tradicional.

En este paso de lo social, descrito en las relaciones del íncipit con su entorno, a lo textual, cuyo sentido será completado en la totalidad del texto; el cine como lenguaje e institución nos va a mostrar el descentramiento del migrante. Este se enajena de su origen campesino al que ya no pertenece por no poseer sus señales identitarias (las que refiere el anciano) y por aspirar al reclamo de una justicia que no le ha llegado pese al discurso de liberación al que ha estado expuesto. La explotación directa que sufría por

parte de los hacendados (que refiere constantemente las primeras secuencias de la película) ha sido reemplazada por el abandono total del campo, donde no llega ni el estado ni ningún proyecto hegemónico que quiera reemplazarlo.¹³⁶ Tanto la influencia de la modernidad occidental como la propia organización andina están ausentes en la narrativa, pues crearían dinámicas contraproducentes con la intención de inmovilismo con que se muestra la realidad andina que viven los personajes.

La estructura narrativa cinematográfica va a dar cuenta de la inmovilidad de las personas atrapadas en esa situación. El ande ha dejado de ser el lugar idílico que reclamaba un cierto indigenismo y el poblador, en este caso el hijo del campesino beneficiario de la reforma agraria, ha tomado conciencia de la imposibilidad de continuar esa dinámica hombre-naturaleza que lo integraba a la tierra, al trabajo agrícola y a una manera de pensar con rasgos deterministas (que se muestra en el monólogo del patrón que favorece el uso de ser sobre el estar). No solamente el fracaso de las reformas estatales y la ausencia de elementos de desarrollo tecnológico lo afectan, sino sus propias leyes ancestrales: En el diálogo nocturno con el que termina el incipit tenemos la conversación entre Jacinto y su hermano mayor, quien ha heredado las tierras del padre, condenando al primero a la pobreza. Aquí escuchamos por primera vez a Jacinto esgrimir sus razones que no se había atrevido a presentar al padre por respeto patriarcal. Ese mismo respeto patriarcal origina que Jacinto decida primero y luego informe a su mujer de su plan de migración.

¹³⁶ Para una revisión de las causas del fracaso de la Reforma Agraria de 1969 existe amplia bibliografía. Entre ellas se puede citar *Experiencias y lecciones del desarrollo rural*, de Iván Ureta Vaquero.

El íncipit entonces va a ser un elemento importante de condensación de información y de identificación del paso de la realidad referencial a la textualidad, como hemos visto en el análisis. Fragmentos del imaginario social filtrados por el lenguaje cinematográfico mediante intertextualidad e interdiscursividad nos muestran las primeras señales de constitución de este sujeto desarraigado, inestabilizado por la confluencia en el de las marcas de la doxa de un discurso redentor del campesino y la penosa realidad que vive el poblador andino. Tenemos un individuo que reclama su pertenencia al proyecto de nación progresista que se la otorgado, renegando de ese paso de indio a campesino establecido por decreto ley¹³⁷, que había enlazado su composición étnica con su condición de clase. No existe tampoco la idealización de su proyecto por parte del inmigrante, prueba de ello es su silencio ante los terribles augurios de su padre y su hermano. El “nosotros” con que comienza el discurso del anciano anuncia un punto de vista grupal que resultará estático. Como tal enunciará una visión enfrascada en la seguridad de su discurso: esto somos y aquí estamos. Su lenguaje se estructura en tiempo presente, con referencias al pasado y en modo indicativo. En cambio Jacinto transforma ese discurso en la inseguridad que le otorga su movilidad: “Mañana o pasado, cuando encuentre trabajo (en Lima), mandaré llamar a mi familia”, expresado en modo condicional con uso del futuro.

El proyecto migratorio se anuncia sombrío, pero sabe que no será el primero. “Se van de la tierra como locos. ¿Te das cuenta de la cantidad de gente que va?, le advierten para disuadirlo. Esta afirmación nos dará cuenta de las falencias de la nueva estructura agrícola, mostrando que el campesino, post reforma, huye del Ande y se encamina a la

¹³⁷ En 1969, por decreto-ley 17716 de Reforma Agraria se cambió el feriado Día del Indio del 24 de Junio, por Día del campesino. Es la misma fecha de las celebraciones precolombinas del Inti Raymi.

ciudad con la esperanza de dejar de comer de su propia pobreza. El comienzo de esa huida marcará la separación del “aquí (o así) comienza” del cuerpo principal del texto.

Con respecto a los límites del íncipit, Andrea Del Lungo, en "Pour une poétique de l'íncipit", reconoce sus límites con el resto del texto en la búsqueda “d'un effet de clôture ou d'une fracture dans le texte, soit formelle soit thématique, isolant la première unité" (2). La fractura entre el inicio de *Gregorio*, estático, rural y con connotaciones bucólicas y el resto del texto, presentado como un relato de flujos de información, brutal intercambio entre un sistema valores culturales subalternizado y una sociedad hegemónica que la recibe sin incluirla, nos mostrará los límites del íncipit.

A través de un discurso de rebeldía ante una tragedia de exclusión o condena en el tiempo (en la línea patriarcal) y el espacio andino (como desheredado), el íncipit anunciará el cambio de una representación de emplazamientos fijos por el anuncio de una movilidad que dará sentido posterior al film. Esta movilidad determinará la configuración de la subjetividad migrante e intentará desvirtuar su constitución como elemento ajeno a las nociones de progreso o de enfrascado en el tiempo y sin deseos de interactuar con una realidad más extensa que su entorno rural.¹³⁸ Un protagonista migrante, descentrado e insatisfecho con el fracaso de las grandes utopías rurales (como fue el proyecto agrario del gobierno militar) y las urbanas (como se mostraba en la crisis de lo popular criollo), se constituirá en factor constituyente de la ciudad mercado

¹³⁸ Me refiero específicamente a los discursos que se produjeron para explicar las primeras reacciones en el entorno andino de los pobladores ante los primeros enfrentamientos producto del conflicto armado interno que había comenzado a vivir el Perú desde 1980. El más conocido de ellos es el informe producido como explicación a los hechos de la matanza de periodistas de Uchuraccay. Más conocido como el Informe Vargas Llosa, este fue duramente criticado posteriormente y re trabajado en el informe final de la Comisión de la Verdad. En el último capítulo de esta tesis, dedicado al análisis de la película *Ni con Dios ni con el diablo*, trataré con más precisión este tema.

ambulante hacia donde viaja el padre de Gregorio para intentar preparar el camino que pronto seguirá su hijo.

3.b El viejo puente, el río y el mercado: avatares de la subjetivación en Gregorio del Grupo Chaski

Como habíamos visto en la revisión del discurso social, la década de los ochenta en el Perú es considerada como un momento de crisis superlativa que puso en tela de juicio la misma supervivencia del Estado peruano, tal como fue concebido desde los primeros años de su independencia política. Esta crisis tuvo un fuerte impacto en los referentes más importantes que lo sostenían. Me refiero específicamente a nociones tradicionales que tenían por objeto definir la identidad de sus habitantes: como el concepto de lo nacional, emanado a principios del siglo XIX desde la capital del país.¹³⁹ Desde principios de la vida republicana, el surgimiento de la noción de lo peruano había partido de un proceso de metonimia en el que la élite criolla toma uno de sus componentes (la costa central del país donde se asentaba la ciudad de Lima), por el todo que la constituía. De esta manera, los andes peruanos, sinónimo de ruralidad y antiguo núcleo del territorio, quedaban relegados, no solamente de proyectos de

¹³⁹ Numerosos estudios atestiguaron este proceso desde su mismo contexto histórico y son contemporáneos al mismo. Entre ellos tenemos al polémico *Desborde popular y crisis del estado* de José Matos Mar, aparecido en 1984, que anunciaba en el prólogo a la segunda edición: "El Perú oficial no podrá imponer otra vez sus condiciones. Deberá entrar en diálogo con las masas en desborde, para favorecer la verdadera integración de sus instituciones emergentes en el Perú que surge".

desarrollo material, sino de todo lo que podían simbolizar dentro de un proyecto de unidad nacional.¹⁴⁰

Es sin embargo a finales de los setenta que se profundiza una situación paradójica que paso a explicar apoyado en Carlos Ivan Degregori, quien afirma que el impacto de la migración del campo a la ciudad originó un flujo inverso en el cual la vocación expansiva de la ciudad se debilitó tanto que fue el denominado Perú rural y andino el que comenzó a invadir los espacios urbanos (27).

Dentro de estos ejes sociohistóricos¹⁴¹, apoyado en lo mostrado en el íncipit y a través de una lectura del íntegro de la película peruana *Gregorio* (1985) del Grupo Chaski, propongo analizar la participación del cine peruano dentro de una serie de discursos que generan el nacimiento de una nueva instancia discursiva¹⁴², producida por la representación del proceso de migración interna desde el campo a la capital del país.

¹⁴⁰ La invención de una conciencia nacional se afirma entonces desde las murallas de una capital también creada en base a la fuerza de un decreto que la había hecho capital de todo un continente en el siglo XVI. Desde el momento de su fundación, hasta el golpe militar de 1968, la denominada República criolla se había proyectado hacia el interior del país con una intención hegemónica no muy lejos de su inicial prerrogativa imperial. Al ocupar el poder, el gobierno militar de Velasco instituye, por primera vez desde el mismo estado, una simbología destinada a reivindicar una imagen inclusiva en el concepto de nación. Con una actitud marcadamente paternalista, niega sin embargo la participación en este proceso a los grupos excluidos anteriormente. La incidencia en una nueva concepción de lo “nacional”, se puede también apreciar en los discursos de Velasco que contenían un tono redentor que se pretendía por primera vez inclusivo, como el que pronunció en 1969 con motivo de la promulgación de la Ley de Reforma Agraria: “La historia marcará este 24 de Junio como el comienzo de un proceso irreversible que sentará las bases de una grandeza nacional auténtica, es decir, de una grandeza cimentada en la justicia social y en la participación real del pueblo en la riqueza y en el destino de la patria”.

¹⁴¹ Cecilia Méndez en “Incas sí, indios no” señala, refiriéndose a la década de los ochenta, que “estamos frente a un incontenible proceso de fusión cultural, e integración -en el que las comunicaciones y la migración vienen jugando un rol preponderante - que parece estar marcando el nacimiento una nueva nación”(9).

¹⁴² Antonio Gómez-Moriana en el prólogo a *L'indien, instance discursive*, señala el nacimiento de una instancia discursiva como un “nouvel objet de savoir soumis aux questionnements théologique, philosophique, juridique, économique, etc de l'époque” (24). Un instancia discursiva será entonces un

El resultado textual es la construcción de un nuevo tipo de identidad urbana móvil y descentrada en la cual el sujeto que migra se enajena de las marcas culturales de su cultura primigenia (la andina) en un intento inútil de negociar su participación dentro de una cultura urbana en crisis.

Gregorio nos muestra el tránsito de esa identidad¹⁴³ en relación al cambio de un conjunto de signos propios de una ciudad tradicional y monumental, de emplazamientos reconocibles a lo que he denominado la ciudad mercado ambulante. Nótese aquí que en el compuesto nombre+nombre (ciudad mercado), el segundo elemento (mercado) de este nuevo significante no remite a la noción tradicional del concepto de ciudad (el primer elemento): es decir un emplazamiento fijo y estable, sino que acentúa una nueva característica de fluidez y transformación. De esta manera, al incluir el cine en la serie de discursos creadores de una nueva categoría identitaria, la del migrante andino, la película contribuye a la creación de un nuevo espacio de su subjetivación en la nueva escena nacional.

Gregorio narra la historia de una familia de los Andes que tiene que emigrar a Lima debido a la crisis que afecta a esa región y al concepto de primogenitura en la repartición de la tierra. En los primeros minutos, la historia se desarrolla en quechua y es el padre el que inicia el proyecto, arribando solo a la capital para finalmente enviar

“lieu (topos) où convergent toutes les formations discursives, instituées comme propres aux différents disciplines du savoir de l’époque, dans leur division du travail discursif ” (24).

¹⁴³ Para un rápido y conciso acercamiento al concepto de Identidad podemos remitirnos a Stuart Hall y Paul Du Gay en *Cuestiones de Identidad cultural*, quienes advierten que la conformación de la identidad se produce siempre dentro de la representación al surgir dentro de la “narrativización del yo”. Agrega Hall que “[a]unque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, en realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos”. (18)

por su familia. Allí cobra protagonismo el personaje del niño que da nombre a la película. Una vez instalados como guardianes de una construcción, Gregorio, en lugar de insertarse en la sociedad formal (por medio de la escuela o asociaciones para menores), comienza a trabajar como lustrabotas y a internarse en el universo de los niños callejeros que viven entre la indigencia, el trabajo infantil y la delincuencia. Inicialmente Gregorio rechaza los valores que observa entre los otros niños y se concentra en reforzar el proyecto migratorio de su núcleo familiar, pero con la muerte del padre, termina por unir momentáneamente su suerte con la de los niños que trabajan como payasos y malabaristas ambulantes. Con ellos participa en excursiones por los diversos escenarios de una ciudad convertida en un gigantesco mercado ambulante y en la búsqueda de placer que la ciudad puede ofrecerle: comida al paso, películas alienantes, drogas y pornografía. Con ellos también comienza a compartir la habitación (ocupación, invasión) de un autobús abandonado en un desierto a las afueras de Lima.

Sin embargo, al comprender el valor de la iniciativa individual para sobrevivir en su nuevo hábitat, el niño protagonista trueca los valores de comunidad (tanto el núcleo familiar que había abandonado, como la pandilla a la que se había unido), por un deseo individual de satisfacción y traiciona a sus compañeros quedándose con el producto de un robo. Al ser descubierto por los demás miembros de su pandilla, es golpeado por ellos, quedando tendido en un arenal junto al autobús donde se escondía. Gregorio se levantará solamente para tomar el bus de regreso a la ciudad que analizamos en base a la idea de mercado ambulante y disfrutar en solitario del dinero robado.

Considero necesario explicar que por ciudad mercado ambulante me refiero a la situación producto de una práctica urbana o una forma de vivir la ciudad que, aunque

no era nueva, había comenzado a tomar masivamente las calles de Lima a mediados del siglo XX y que llegó a su máxima expansión durante los ochenta¹⁴⁴. Este fenómeno produjo una red de intercambios y flujos no solamente de mercancías sino una emergencia de imágenes, representaciones en la música, literatura, poesía y otras formas del discurso social.

Cabe destacar que el fenómeno de la informalidad, tan celosamente atribuido como característica inherente a lo que se conoció como cultura chicha desde mediados de los ochenta, se remonta a los primeros años de fundación de la ciudad de Lima. Partiendo de la etimología constatamos que la Ciudad de los Reyes había sido conocida como Lima desde mucho tiempo atrás de que se formalizara ese nombre para la nueva capital. Además, la lejanía de los centros metropolitanos como Sevilla y Madrid había originado una red de contrabando y de negociaciones de títulos nobiliarios, prerrogativas, modos de vida, etc. que habían necesitado todo el plan de reformas borbónicas para contrarrestarlas¹⁴⁵. Sobre esta situación, me remito a un testimonio de la ciudad de Lima en 1818, tomado de Estuardo Núñez en *Relaciones de Viajeros*. El ruso Vasilii Mikhailovicht Golovnin nos manifiesta sobre la supuesta época dorada de Lima que:

¹⁴⁴ A mediados de los noventa comenzaría una cierta recuperación de la institucionalidad urbana que trajo también un intento de recuperar sus espacios. Prueba de ello fue el trabajo del alcalde Alberto Andrade quien emprendió una “cruzada” de recuperación del centro histórico y campañas de conservación de los restos arquitectónicos de la Lima tradicional como “adopta un balcón”, entre otras.

¹⁴⁵ Podemos referirnos, entre otros trabajos, a *Lima por dentro y por fuera* de Terralla y Landa que nos presenta un mundo urbano caótico donde nada puede ser tomado por lo que parece y la ilegalidad y la falsedad de las apariencias parece ser lo más frecuente en Lima. Dentro de la vida social de ese tiempo es importante destacar el ideologema “obedezco pero no cumplo” de connotaciones iberoamericanas. Durante la república esto se puede destacar en el campo social mediante el fenómeno del bandidaje que asolaba los alrededores de la ciudad y muchas veces servía de apoyo a otra característica de lo informal y lo precario de la constitución del estado que se manifestaba en constantes montoneras y golpes de estado que tomaban la capital.

[...] sus calles largas y rectas eran estrechas y sucias, las casas apenas de un piso o dos eran pequeñas, con balcones pobrísimos y con paredes manchadas o enlodadas. Las iglesias eran extensas pero bajas y adornadas sin estética ni gusto. Incluso, la plaza principal de Lima era grande pero insalubre, tenía la apariencia de un *gran mercado*¹⁴⁶ en donde pululaban vendedores de alimentos y otras mercancías. (154)

Como podemos comprobar, el fenómeno de la informalidad, la expresión más evidente de la ciudad mercado de la década de los ochenta, tenía una tradición en Lima que había sido retratada ampliamente por diferentes expresiones culturales de la ciudad desde tiempos del Virreinato. Un claro ejemplo es el caso de los pregoneros que describe Ricardo Palma, acuarelas como “Misturera y Sahumadora” de Pancho Fierro o el trabajo de Manuel Atanasio Fuentes *Lima: Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*, aparecido en 1867. Sin embargo, dentro de las narrativas urbanas éste había sido incorporado como signo de tradicionalismo y como práctica que enriquecía de alguna manera nociones de picardía o características atribuidas a lo que ya en el siglo XX se subjetivaría como lo popular criollo.

Es a partir de mediados del siglo XX que comienza una transformación en las maneras de observar y describir este fenómeno como podemos apreciar en Antonio Cornejo Polar y su análisis de sujeto migrante en relación a un extracto de *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa. Cornejo Polar nos señala un camino para comprender el cambio de subjetividad urbana a través de una práctica inmemorable que forma parte de su personalidad: la venta ambulatoria. En la novela citada, la

¹⁴⁶ El subrayado es mío.

identificación del vendedor ambulante no nos remite a las representaciones y narrativas tradicionales que forjan la identidad del sujeto criollo y la “fijan” de alguna manera en su referente urbano, sino a la incertidumbre, el desconocimiento, la movilidad de nuevos sujetos. El ambulante no es el yunga o el sirviente indígena asignado al Cercado de Indios ni el descendiente de africanos proveniente de barrio de Malambo. La aparición de los vendedores no se encuentra rígidamente identificada al punto que la oferta de cada producto señale una hora exacta del día a la población de Lima, como lo describe Ricardo Palma en sus *Tradiciones*. No estamos frente a la práctica taxonómica de la pintura de castas y la narrativa “tradicionista” sino por el contrario, la práctica cultural se ve obligada a referenciar una:

[...] masa¹⁴⁷ que ha invadido la avenida Abancay está formada casi íntegramente de inmigrantes serranos, migrantes que no parecen haber perdido niveles básicos de identidad: lengua, vestido, comida, pero que al mismo tiempo -por supuesto- no pueden dejar de actuar de acuerdo a los masivos e inéditos condicionamientos que la ciudad acumula sobre ellos. (Cornejo Polar, 838)

La ciudad mercado ambulante se constituye entonces en el discurso fílmico, en la práctica de trazar o ubicar al inmigrante dentro de la nueva subjetividad que surge en los ochenta en la ciudad de Lima. Por mercado entiendo aquí no (únicamente) el término “economía de mercado”, es decir en la que predomina el desarrollo de la iniciativa comercial privada. Aunque este término resulta muy útil para definir el concepto de mercado, considero que es necesario subrayar la amplitud a la que se presta una concepción actual de mercado a una situación de hace treinta años.

¹⁴⁷ El subrayado es mío.

Al referirse a una idea contemporánea de “mercado” Elmar Altvater, en *The Future of the Market: an Essay on the Regulation of Money and Nature*, nos dice que: “...the main reference must be to the world market –to the market for goods and services, capital (loci of production), money and credit. The world market is the site of economic reproduction of the global capital relation, as well as the political organization of hegemony (81).

Como vemos, no es posible relacionar plenamente el término ciudad mercado ambulante al mercado de bienes y servicios que se enraizó decisivamente en Lima desde la década de los noventa, creando una nueva red de negociaciones o intentando rearticular a las masas para la reorganización del Estado, como sostienen algunos sociólogos que intentan explicar la popularidad del fujimorismo.¹⁴⁸ Fuera del campo semántico de la economía, el término alude en nuestro contexto histórico a la organización práctica de la vida social y de las relaciones sociales y como tal produce un nuevo modo de subjetivación, como veremos en el caso de *Gregorio*.

Es a través de la incursión del migrante en la ciudad mercado donde observamos el proceso de su subjetivación en esta película. La ciudad será el indicador de la constitución de un sujeto¹⁴⁹ que no es más el indio o el campesino ni llega a ser el

¹⁴⁸ Hugo Neira sostiene que “Matos Mar desbordó el desborde [...] Los nuevos limeños populares se interesaron en el poder, pero no para ocuparlo, sino para que les sirva, les apoye o, en caso contrario, al menos no les estorbe. (169) Neira sostiene que los grupos populares establecieron posteriormente fuertes alianzas con lo que denomina la administración Fujimori.

¹⁴⁹ Judith Butler en *Mecanismos psíquicos del poder*, Cátedra: Madrid, 2001, nos manifiesta que "El sujeto" es presentado a menudo como si fuese intercambiable con "la persona" o "el individuo". Sin embargo, la genealogía de la categoría crítica del sujeto sugiere que, más que identificarse de manera estricta con el individuo, debe considerarse al sujeto como una categoría lingüística, un comodín, una estructura en formación. Los individuos llegan a ocupar el lugar del sujeto (el sujeto emerge simultáneamente como "lugar" y adquiere inteligibilidad sólo en tanto que están, por así decir, previamente establecidos en el lenguaje. El sujeto ofrece la oportunidad lingüística para que el individuo

sujeto criollo de las películas peruanas de fines de los años treinta¹⁵⁰. Si el espacio asignado al sujeto colonial indígena era la naturaleza de su entorno que sirvió de pretexto para justificar su conquista; si el espacio para el campesino era la hacienda andina, desde donde emerge la construcción de su instancia discursiva por parte de los teóricos socialistas del siglo XX, si el del sujeto criollo era el callejón de un solo caño o los patios de las iglesias, que sirvió de recurso inagotable a las artes musicales y gráficas urbanas; de esa misma forma, la denominada parada o el mercado ambulante es el espacio ideológicamente cargado donde se va a representar al migrante.

Esta representación asociada al espacio se inscribe en el intento de subjetivar a los representados, asociándolos con características identificables. “Identity has a long history of association with fixity, either within the individual (the real me) or in terms of a social collective” (8), sostienen Tim Creswell y Deborah Dixon en *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*. Cada instancia discursiva asignará su propio espacio a los sujetos representados en la narrativa. Para una mejor comprensión de este concepto podemos remitirnos a Edward Soja en *Postmodern Geographies*, quien establece una diferencia entre espacio “per se” y lo que denomina *socially based spatiality*, el espacio creado de producción y organización social (88). Esta espacialidad es la que se va a filtrar en el texto cinematográfico. Desde sus inicios este fenómeno urbano va a reclamar para sí su prerrogativa de “ventana al mundo” y va a privilegiar la representación de la ciudad, convirtiéndose en un reservorio privilegiado de imágenes

alcance y reproduzca la inteligibilidad, la condición lingüística de su existencia y de su potencia. Ningún individuo deviene sujeto sin antes padecer sujeción o experimentar "subjetivación". (22)

¹⁵⁰ Títulos como *Gallo de mi galpón*, *Palomillas del Rímac*, *El guapo del pueblo*, entre otros, evidencian por sí mismos la construcción de una identidad fija de un sujeto criollo de cuya construcción participó también el cine peruano.

como nunca antes en la historia de la humanidad¹⁵¹. La predominancia del denominado género narrativo representativo va a sumarse a esta ilusión de realismo en la pantalla que, aunque descartada en la crítica cinematográfica, resulta todavía un poderoso medio para moldear una identidad a través de la representación de paradigmas que van a acondicionarse a los diferentes discursos o van a problematizarlos creando otros nuevos como veremos en *Gregorio*.

Para mostrarlo, propongo un acercamiento a dos momentos de la película: la del primer contacto de Gregorio con la ciudad y la llegada de la familia a la choza de esteras donde cuidaban un edificio en construcción. Estos funcionaran como indicador donde todos los canales de información o expresión van a combinarse, dentro de una expresa ilusión de caos, para dar testimonio de la ciudad bazar o mercado ambulante. Siguiendo el recorrido del protagonista en la película (y en la cartografía urbana que esta construye) observaremos cómo éste se despoja de los elementos constitutivos de lo que podría denominarse “andinidad”, para procurarse de nuevos elementos culturales que le permitan surgir como un sujeto diferente (y diferenciado) en la ciudad.

Al principio de la secuencia de este primer momento, a través de un doble *raccord* de movimiento y de analogía, vemos a Gregorio ingresando al mar, que experimenta por primera vez, y en la siguiente toma, la cámara en desplazamiento surge de un oscuro túnel para mostrarnos la primera vista de la ciudad de Lima. El inmenso y alborotado mar que provoca la curiosidad del niño termina en el siguiente

¹⁵¹ El siglo XX ha sido descrito en *Reality Effect: The Film culture and the Graphic Imperative* como “the first century to be documented, from start to finish” (Joel Black, 2002, 02). La denominada “naturaleza filmica” del siglo XX muestra, no solamente la realidad que ofrece una pantalla sino también la transformación de nuestra percepción de una realidad debido a la visionamiento de una serie de imágenes que constituyen una narrativa.

plano como analogía de su ingreso a la ciudad. La toma en picado del ingreso al mar muestra el descenso que se produce desde el nivel de la playa. Gregorio ingresa completamente desnudo al mar. La sensación de liberación que parece expresarse al deshacerse de su indumentaria andina, termina como primer paso a la posterior supresión de los elementos culturales que lo acompañan.

La siguiente escena con la toma en contrapicado de la salida del túnel desplaza al protagonista del campo visual y el meganarrador nos entrega la perspectiva visual de este personaje en su trayecto final hacia la ciudad. Aquí se produce el cambio hacia una toma subjetiva, con la sensación del protagonista “zambullido” en la ciudad. Lo primero que los canales de información muestran es un pequeño puente peatonal abarrotado de vendedores ambulantes: un espacio para la circulación, convertido en un asentamiento dedicado al comercio. Las paredes del túnel por donde emerge el camión que transporta a Gregorio, narrador visual de esta secuencia, se ven abarrotadas de material escrito en forma de propaganda electoral donde cada candidato oferta su propuesta política. El registro auditivo nos entrega el ruido de un mundo caótico donde el silbato de un policía de tránsito se confunde con los gritos de la multitud y las ofertas de productos a viva voz. El final de la secuencia se produce con el congelamiento de la imagen por unos segundos que entrega una sensación de colisión con la ciudad revelando la naturaleza bidimensional de la reproducción cinematográfica y poniendo en evidencia las huellas del discurso.

Lo que se muestra al fondo del fotograma es la Plaza dos de Mayo construida en el siglo XIX para conmemorar un combate realizado en 1866. El dos de mayo de ese año se consolidó el prestigio de la nueva república al repeler el ataque de una flota

española. El nombre de la plaza reemplazó la antigua denominación de Óvalo de la reina, de inocultables reminiscencias españolas. Topográficamente, el emplazamiento de la plaza fue consecuencia del derribo de las murallas y la posterior proyección de la ciudad hacia el mar.

La composición de la plaza y los edificios circundantes se concluyeron en 1924, imitando los edificios parisinos durante la denominada Patria Nueva. Sin embargo, ya desde mediados del siglo XX, la plaza se transforma hasta convertirse en base de operaciones de las principales confederaciones de trabajadores obreros del país y punto de llegada de vehículos de innumerables empresas de transporte desde el interior. Allí mismo llega el camión que transporta a Gregorio y en ese momento la toma, que parece narrar a través de la mirada del niño, se detiene para otorgarnos el punto de vista del meganarrador.

El registro fílmico que realiza la cámara en movimiento se interrumpe para entregarnos la visualización de un paisaje que no entrega la mejor vista de la columna de mármol, sino que, en el congelamiento de la toma subjetiva, genera un dutch angle o ángulo ligeramente inclinado hacia la izquierda que da una sensación de desorden y caos urbano. Solamente Niké, la diosa griega que celebra la victoria republicana, resalta al fondo, en un contexto histórico de los años ochenta donde el Estado se debatía en la lucha por su propia supervivencia. En efecto, el Estado peruano parecía herido de muerte debido a las acciones de los grupos armados con los que luchaba y a la crisis económica más grande de su historia. Este es el contexto en el cual se inserta el protagonista, cuya doble condición de migrante y menor de edad lo condicionará en su experiencia urbana. Karen Lury en *The Child in Film*, nos recuerda que “Childhood,

and indeed children themselves, occupy a situation in which they are ‘other’: other to the supposedly rational, civilised, ‘grown up’ human animal that is the adult” (1). La (s)elección de la plaza Dos de Mayo para mostrar la llegada de Gregorio y la (s)elección del niño migrante como uno de los narradores, desde la estrategia de la cámara subjetiva, permite a la película plantear su propio discurso crítico través de lo que emiten sus canales de expresión.

Es también importante señalar que además del contenido de los planos, tomas y escenas; la articulación de todos estos componentes en la secuencia analizada, nos remiten a la idea del registro de tiempo y la descripción del espacio en la ciudad mercado que será muy diferente de la narración de su contraparte rural a comienzos de la película. El ritmo narrativo parece avanzar precipitadamente al registrar la ciudad, para luego detenerse de improviso en el fotograma. De esta forma, el meganarrador impone la artificialidad de su propio orden temporal para intentar posicionarse críticamente con relación a los signos de los discursos hegemónicos que deja filtrar en la película, como emblemas políticos, monumentos históricos, ideologemas que aparecen escritos en la pared o repetidos por los actores, etc. Además del contenido de la composición, es a través de este recurso formal que la película procede a denunciar el visionamiento de los contenidos de un film como actividad de disfrute y mostrar también el proceso de su constitución como actividad cultural. Un registro de tipo documental, o apologético de la plaza la hubiera mostrado desde la berma central al centro del encuadre, atrayendo el interés hacia su monumento central en perfecta verticalidad. Sin embargo es a través de esta supuesta imperfección que la película se inclina a arrastrar al espectador a lo que Jean-Patrick Lebel en *Cinéma et Ideologie*

denominaría “d’une attitude de fascination mystifiée à une attitude active de compréhension” (34).¹⁵²

Un segundo momento importante en la subjetivación nos remite al arribo de los cinco miembros de la familia a una choza de esteras detrás de un edificio en construcción. En un plano abierto, entre la cámara y la familia, se interponen trabajadores semidesnudos que realizan en silencio las labores de albañilería. Estos, como en la secuencia anterior que mostraba buses repletos de pasajeros y mercados ambulantes, parecen pertenecer a la misma categoría de inmigrantes que la familia de Gregorio, es decir sujetos sin voz individualizada entre el ruido de la gran ciudad. Al entrar en la choza, el padre le comenta a su esposa que irá a descargar el camión. La imagen visual se concentra, en una toma en primer plano, en las reacciones de Gregorio ante la conversación y el audio registra lo que dice el padre, en español con sustrato quechua, y la respuesta de la madre en quechua.

El ruido de fondo muestra ladridos de perros, silbidos y ruido de serruchos y voces del gran mercado exterior. Paralela a la conversación, la cámara continúa el primer plano del rostro casi impasible de Gregorio que mira hacia las rústicas paredes mientras escucha a su padre decir: “Oye pero acá no vas estar hablando quechua, ah. Nadie te va a entender”.

Las contradicciones entre lo que proyecta la imagen, es decir la multitud de recién llegados en camión, bilingües en su mayoría (como lo señala el íncipit de la

¹⁵² Régis Dubois, sin embargo, nos recuerda en *Hollywood, cinéma et idéologie* que “[...] un film radicalement opposé au cinéma hollywoodien (ou dominant ou classique) dans sa forme, n’implique pas nécessairement qu’il soit progressiste au sens politique” (22). Como prueba, Dubois nos señala las producciones de la Nouvelle Vague francesa, revolucionarias en sus formas, pero más conservadoras en sus discursos.

película) y la advertencia “aquí nadie te va a entender”, es un claro indicio de la imposibilidad de una síntesis de prácticas culturales que conviven en un mismo espacio debido al fenómeno migratorio. Las multitudes de inmigrantes que muestra la película se ven forzados a “no comprender”, a enajenarse de una práctica cultural para, en base a esa propia negación, buscar sobrevivir en la ciudad. Si bien son los padres los protagonistas de lo que nos otorga el registro fonético, el espacio fílmico incluye el registro visual del primer plano del rostro de Gregorio, que será el principal destinatario de ese sintagma y lo experimentará durante su proceso de subjetivación en la ciudad mercado. Pronto quedará establecido para él que los íconos, índices y símbolos asociados a las transacciones en la ciudad están forjadas en un mundo dominado por el español. Ese es también el momento en que la madre pierde protagonismo en el aprendizaje del niño en la ciudad. La ausencia de respuesta de parte de ella es acompañada simbólicamente por el trabajo de cámara que la muestra en un plano picado, desposeída de toda capacidad de reacción. Finalmente, perdiendo ella toda movilidad, es la cámara la que se mueve en un travelling hacia la izquierda, mostrándola sentada en silencio mientras el niño que carga se asoma curioso desde su espalda. Ese silencio que acompaña el fin de esa secuencia y el comienzo de la siguiente es indicio, ya en términos de lo “fuera de cámara” que acompaña la narración, de la imposibilidad de los inmigrantes quechuablantes de reproducir entre ellos mismos sus prácticas culturales en el espacio público urbano. Este es el momento de transición en el espacio diegético de la película entre el paso del quechua, de un participante activo en la comunicación (como vimos en el íncipit) de uno de los grupos que habitan

la ciudad, a constituirse como un silencio que acompaña la supresión de una subjetividad en beneficio de otra: el migrante será ante todo hispanohablante.

Este silencio transitorio es uno de los elementos narrativos de la secuencia siguiente. Gregorio sale de la choza de estera y se interna en el oscuro interior de la construcción, su incursión le tomará todo el día ya que la última escena de la misma secuencia nos presenta, en una toma subjetiva, un plano abierto de Lima en ángulo picado: evidentemente la mirada del niño a la ciudad que comenzará a explorar. El audio, ausente desde hace unos momentos irrumpe nuevamente con la voz de Gregorio que advierte por primera vez en español, reformulando el mismo sintagma comunicado por el padre: “Aquí en Lima *nadies* habla quechua”.

La sentencia no significa que nadie sepa quechua, es más bien un reconocimiento del tipo de relaciones heterogéneas que se han creado al arribar masivamente los inmigrantes andinos a la capital y la negación de sí mismo por parte de quien emite la frase. Las voces “Nadie te va a entender” y “Aquí en Lima *nadies* habla quechua” pertenecen a una misma instancia enunciativa que podría reconocerse siguiendo a Antonio Cornejo Polar como la presencia de una heterogeneidad radical donde la subjetivación y la integración a un mundo supuestamente moderno no se produce en base a la herramienta del mestizaje sino al desarraigo forzoso de uno de los elementos culturales que posee el migrante. Más allá del plano general que nos muestra la película, en el fuera de cámara, la ciudad mercado ambulante procedía con idénticos mecanismos la labor de integración de sus nuevos participantes.

Dentro de la diégesis, Gregorio apre(he)nde y repite lo dicho por el padre y, como él, determina el cambio de idioma sin anunciarlo en la trama. Ambos se constituyen en sujetos representativos de esa multitud que trabaja en silencio y que no se manifiesta sino mediante ruidos de fondo ininteligibles. Es la misma multitud de migrantes que sabiendo quechua va a utilizar el español como medio de expresión en su nuevo hábitat. En Gregorio, este cambio se va a acompañar del cambio de prácticas sociales que lo llevarán por una momentánea sumisión a los demás miembros de la nueva comunidad cultural en la que comienza a vivir. Gregorio toma como suyos los esquemas de supervivencia de los otros niños que tienen más tiempo instalados en la ciudad y aparentemente presentan una mayor adecuación a los modelos de comportamiento, legales e ilegales, que les permiten sobrevivir en la ciudad, aunque estos esquemas sean los mismos que los excluyan de la sociedad formal.

La confluencia de los signos que hemos descrito en ambos ejemplos, nos entrega un texto que interpela al receptor potencial sobre la brutalidad del tránsito que sufría la población andina en ese momento. En un intento por interpretar eficazmente la participación de grupos tradicionalmente relegados dentro de una idea inclusiva de peruanidad, gran parte de la producción discursiva peruana intentó terminar, a mediados de siglo XX, con la instancia enunciativa indio y pasar a la de campesino, más acorde con las teorías socialistas en boga, para finalmente intentar definir lo popular masivo en términos del mundo “chicha” de los nuevos habitantes urbanos. Es importante recordar que el mismo término no existía más que para su referente gastronómico hasta la década de los setenta y para el musical hasta los ochenta. Fueron agentes externos al mundo andino o al fenómeno migratorio los que impusieron este

significante para las expresiones culturales de los nuevos limeños y para las manifestaciones consideradas “de mal gusto” en la nueva Lima que se formaba. Conviene afirmar con Arturo Quispe Lázaro en su artículo “La Cultura Chicha en el Perú” que:

[...] en el plano de los valores, el término adquiere un significado negativo teniendo como sedimento el desprecio al indígena, al serrano, al cholo, producto del racismo criollo del siglo XIX, el racismo republicano, que instituyó una distinta y poca valoración del indígena, del cholo frente al blanco, al criollo. Hoy en día el racismo forma parte de nuestro inconsciente colectivo, y es una característica de nuestra conformación cultural; reactivada y reforzada desde los años 50 en adelante con la presencia creciente de los migrantes andinos en las ciudades.

Es en el momento intermedio cuando la constitución de un sujeto (indígena), no corresponde a nociones tradicionales que tenían por objeto definir su identidad (dentro de una otredad interna que lo reservaba a un campo ajeno a la construcción de la peruanidad sino a través de la mitología y el pasado incaico) que cobra protagonismo el personaje migrante. Su protagonismo se constituye como la representación de un proceso de subjetivación donde las prácticas culturales que aporta el campesino se van opacando en la ciudad en beneficio de una búsqueda de supervivencia frente a una ideología que bien podría resumirse en el título del artículo de Cecilia Méndez: “Incas sí, indios no”¹⁵³. El resultado de esa búsqueda se muestra al final del primer paso de su

¹⁵³ Es decir en la glorificación de una cultura autóctona legendaria representada en los museos, ruinas y cementerios, pero que a su vez excluya y rechace a los descendientes de esa misma civilización.

experiencia urbana donde su ex compañero de la pandilla le increpa: “No sirves pa’ esto o[y]e, quítate o[y]e”. A pesar de la inutilidad que se le atribuye y su expulsión de la parte de la ciudad que lo ha recibido, Gregorio repite la experiencia de millones de inmigrantes para quienes no había camino de regreso. El mundo andino en la película se constituye para Gregorio en un tiempo pasado más que en un territorio y todos los nexos que lo unían a él terminan por romperse en el transcurso de la narración.

En la formación de una subjetividad migrante, el momento intermedio señalado nos acerca a la transición hacia el cambio del marco de valores que va a surgir como componente esencial de la participación plena de Gregorio en la ciudad mercado. A partir de la constatación de la ausencia de grandes instituciones y de la muerte del padre, Gregorio se va a dedicar explícitamente a la satisfacción de sus propias necesidades. La ausencia de grandes instituciones tradicionales no va a significar la desaparición de diferencias sociales. El mercado, callejero va a convertirse en un hervidero que empuja a los personajes a la búsqueda de su realización individual en medio de una gran contradicción entre sus posibilidades latentes y sus ambiciones. Esto se muestra en la visita que hacen los niños a Miraflores.

Mientras Gregorio espera a sus clientes en el Parque Cánepa¹⁵⁴ se acercan a él los miembros de la pandilla de niños cómicos ambulantes que le proponen una excursión a la ciudad formal, lejos de su cotidianidad.

¹⁵⁴ Este parque, espacio público creado entre muy pocos en el conglomerado urbano de La Victoria, es un ejemplo claro de toma de espacios por la ciudad mercado en los ochenta. Originalmente diseñado para otorgarle un espacio verde a esa zona tugurizada, se presenta en Gregorio como el lugar preferido el niño para trabajar pues por allí transitan los participantes de los mercados de La Parada y del universo de textilerías de su entorno. En los noventa será tomado ya como espacio privado por esta actividad y

“Vamos a Miraflores, allí está la guita en navidad”.

Después de una discusión inicial, Gregorio accede a acompañarlos. Sus negativas anteriores le habían generado insultos y bromas por parte de los otros niños. Es la primera vez que decide unirse a las excursiones. Ya en Miraflores se arma el montaje de su espectáculo circense alrededor del Parque Central de Miraflores.

El parque central de Miraflores, ampliado en la década de los cuarenta, se encuentra rodeado de centros comerciales y termina en una iglesia construida en 1939, en base a un diseño del arquitecto polaco Ricardo Malachowski, el mismo que construyó diversos edificios en el centro de la ciudad con ocasión del centenario de la independencia del Perú. Hasta allí llega Gregorio, alejándose de su habitual centro de labores en la plaza San Martín y el parque Cánepa.

Sin embargo, lo que es producto de risas y celebración por parte de la audiencia del centro de Lima y del parque Cánepa, formado también en su mayor parte por participantes directos de la inmensa ciudad bazar, es motivo de críticas y rechazo por los miembros de la ciudad formal como se presenta a Miraflores. Los códigos culturales que los enlazan con la audiencia del centro de Lima y La Victoria, indispensables para provocar la risa, no son compartidos con los de Miraflores, donde el espectáculo causa pena y reprobación de parte de gran parte del público.

“Oiga qué toma el chiquito...Eso le hace daño”.

actualmente es un centro comercial moderno que en su techo pretende recrear la idea del parque que eliminó.

Sin embargo Miraflores no es más la ubicación de las clases hegemónicas del Perú, la audiencia es variada y finalmente el espectáculo consigue también aplausos. La ciudad mercado también puede extenderse hasta un territorio adonde el espacio de organización y producción social de la ciudad formal se ha replegado. El paisaje visual no es del de ferias ambulantes sino de grandes tiendas como Oechsle y La Miraflores¹⁵⁵. Frente a esta última, Gregorio entretiene su mirada frente a modelos rubios y vestidos con trajes. La música es ambiental, introdiegética y nos muestra la mirada placentera de Gregorio, entregado al disfrute del paisaje, antes de perderse bajo los adornos navideños dispuestos en el centro del Óvalo de Miraflores. Es el primer momento en que se lo muestra sonriente desde su llegada a Lima. Si la expresión de satisfacción en los primeros instantes de la película fue consecuencia de su interacción con los miembros de su entorno familiar y rural, en este momento la sonrisa del placer es consecuencia de su incursión, junto a los otros niños, en la diversidad de paisajes urbanos. Aunque la incursión es grupal, el placer que encuentra Gregorio es individual, su relación con los niños cómicos ambulantes, representantes de un incipiente mestizaje cultural urbano, no lo alcanza todavía como participante en la denominada modernidad o la circulación libre de bienes y servicios a través de un mundo globalizado. Gregorio mira la modernidad, sea desde la cara externa de los vidrios de una tienda a la que le está negado el ingreso o desde la salvaje actitud celebratoria de los miembros de la pandilla de cómicos ambulantes y ladrones o desde su posición en el mercado ambulante como lustrador de zapatos. Los elementos de “lo culto” no son todavía reabajados ni reincorporados a formas culturales populares ni a la inversa. Hasta ese

¹⁵⁵ Cabe resaltar que en 1993, siete años después de la proyección de Gregorio, la cadena de tiendas Oechsle se declaró en bancarrota.

momento, elementos de disfrute como el cine donde observa una película y las revistas que comparte, no son sino muestras de la violencia extrema y la pornografía a la que está expuesto. Su participación en los productos culturales globalizados no se produce más que en su propia condición de receptor boquiabierto que utiliza las señas culturales para su disfrute individual.

Es esta individualidad extrema la que finalmente va a generar que Gregorio traicione a su grupo luego de haber perpetrado un robo. La empresa colectiva termina con la detención de la mayoría de los miembros que antes de ser atrapados entregan la cartera robada a Gregorio.

Al regresar a casa descubre que la madre lo había estado esperando despierta, pero la comunicación entre los dos se hace imposible porque el niño siente amenazada su libertad conseguida en base a su independencia del núcleo de valores familiares y morales. Por ello responde arrojando un fajo de billetes a la mesa.

Esta escena es importante porque subjetiviza a Gregorio como individuo autónomo con respecto al núcleo familiar y lo inserta en el mundo adulto merced a su capacidad adquisitiva que intenta comprar lealtades y silenciar acciones ajenas a los códigos de valores compartidos hasta entonces. El migrante se presenta aquí como un sujeto capaz de rearticular sus valores y reacomodar sus lealtades para poder sobrevivir en la ciudad mercado. La representación ficcional del migrante y de su entorno amoral se acerca así a los nuevos contratos sociales que establecieron los migrantes al rechazar propuestas tradicionales en el mundo sociopolítico y girar sus preferencias hacia la

praxis que le ofrecía una alternativa política desconocida como lo que significó el fujimorismo años después.

La diégesis, que todavía coge elementos del neorrealismo italiano, donde la mujer, sin perder su belleza, puede erguirse como ejemplo de la clase trabajadora,¹⁵⁶ corre a coger los billetes y exclama.

“Acaso ladrón serás. Plata cochina en esta casa no”.

Gregorio había aprendido ya en su experiencia que el dinero, sucio o no, se ha convertido en su única manera de alcanzar un mínimo de participación en la ciudad mercado. Por ello al no ser considerado de valor por la madre, su estancia en la choza de esteras dependía de la pérdida de ese poder. El resultado es, no la huida, sino la renuncia del protagonista al hogar familiar. Solamente de esa forma consigue hacer uso de ese poder, como constataremos en la secuencia-testimonio. Antes sin embargo se tiene que enfrentar con el grupo al que ha traicionado, que le reclama, no solamente el dinero, sino su condición, como ellos, de hijo abandonado.

“Si quieres plata que putee tu mamá, pues huevón”.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Christopher Wagstaff en *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach* menciona de esta forma la participación de Anna Magnani, uno de los íconos del Neorrealismo, con respecto a los roles masculinos con los que alternaba. “Her performances did not prominently raise issues of sexuality, but rather ones connected with the “organic” human community (for example the family) of the “melodramatic narrative matrix” (35).

¹⁵⁷ Señala el mismo autor que la figura de la prostitución fue la más recurrente estrategia melodramática en el neorrealismo italiano. Hay que agregarle a esto la figura de la infancia como símbolo de falencia y fragilidad, fragilidad que parece ocultarse momentáneamente en la trama con la inclusión del dinero. Es esa misma dinámica la que se presenta en esta secuencia de *Gregorio*.

En la pelea final Gregorio queda expulsado del grupo, pero no devuelve el dinero. La suya es la victoria de sus posibilidades comerciales con el costo de su alejamiento de la institución familiar y la instaurada por los niños de la calle.

Finalmente la película termina con su último testimonio: “Había más de veinte mil soles. Y a quién iba a devolver. De ellos no era. Me los gasté. Plata cochina dijo mi mamá...Acá en Lima todos se pasan de vivos. No pagan legal, siempre quieren engañar. ¿Por qué se pagan con nosotros?”.

En estas frases podemos acercarnos todavía al reconocimiento de su robo y el destino del dinero, todo con la plena justificación de sus actos. No había a nadie a quien devolver porque el dinero tampoco era de los ladrones. No había institución ni colectividad que tuviera más derechos sobre su derecho a participar de la ciudad mercado. Sin embargo su empoderamiento es momentáneo y dura lo que le ha durado el dinero. Gregorio tiene que volver a casa de su madre para continuar el trajín del anunciado fracaso de inmersión en el mundo tradicional: la escuela y la familia, para convertirse del niño campesino al migrante sin edad que sobrevive en la ciudad mercado.

Antonio Gómez Moriana, en su introducción a *L'Indien, instance discursive*, nos recuerda la constitución de campos de estudio como “actos poéticos” donde no es posible imaginar la otredad sino con nuestros propios parámetros de medición. En el camino de la modernidad donde las ciudades recibían campesinos para transformarlos en proletarios, evidenciamos las falencias de este proceso en ciudades como Lima. Estas falencias posibilitan que en la transición de campesino a vendedor ambulante, la

película ponga de manifiesto que detrás de cada uno de los millones de nuevos habitantes urbanos cuyo discurso social era englobado en términos del mundo chicha, existía una historia susceptible de ser representada. En otros campos de la enunciación, esto había sido ya estudiado eficazmente por Antonio Cornejo Polar y su concepto de sujeto migrante, apropiado al texto que analizamos con las particularidades que el texto fílmico posee¹⁵⁸. En el cine peruano nos encontramos ante la construcción de un discurso que en el caso de Chaski, en su calidad de colectivo, intenta incluir en el proceso de creación al sujeto social representado.

Al respecto, Edmond Cros en su trabajo “Le semblable et l’alterité”, nos afirma que “L’altérité n’est pas représentable car l’identification à l’autre ne peut se faire qu’a travers mes propres modèles discursifs qui, eux-mêmes, ont été produits pour exprimer ce que je sais, ce que je suis ou ce que j’imagine et n’ont été produits que pour cela; d’où leur incapacité à rendre compte de tout ce qui est à l’extérieur de moi et de mon univers”. En efecto, Chaski apela a sus propios modelos estéticos extraídos tanto del neorrealismo italiano, como del denominado tercer cine latinoamericano e intenta la representación de los grandes desplazamientos humanos desde los andes a las ciudades de la costa.

Sin embargo, al denunciar las radicales condiciones de pobreza de los nuevos pobladores urbanos, va a mostrar la agonía de una ciudad incapaz de realizar los proyectos culturales que forjaron su fundación de espaldas al interior del país y mirando siempre al mar que la conectaba con el mundo occidental. Del mismo modo, a

¹⁵⁸ Diversos conceptos narratológicos poseen particularidades en el cine que no tienen equivalentes en otros géneros. Entre ellos podemos mencionar la autoría, la narración, el manejo de espacio y tiempo, la simultaneidad, recepción, etc. Para una profundización del tema podemos referirnos a David Bordwell y *La narración en el cine de ficción* o a Janet Staiger y Devid Gesner en *Authorship and Film*.

través de diversos elementos reconocibles en el contexto histórico, la película va a mostrar una nueva forma de espacialidad urbana, trayendo al cine peruano una nueva categoría discursiva: la del migrante. En el caso de *Gregorio*, la entrada del personaje migrante al tipo de modernidad que le impone la ciudad de Lima es un camino unidireccional a una subjetivación que lo incluye como consumidor en la ciudad, pero lo excluye individualmente de todo tipo de negociación y participación en la educación, vivienda, etc.

Por ello considero que es necesario buscar en películas como *Gregorio* las huellas de la construcción de una instancia ficcional que intenta enunciar un discurso propio, el del personaje migrante. Lo que filtra la socialidad en el texto será la representación de una ciudad letrada convertida en ciudad mercado, poblada por sujetos condenados a ganarse la vida en base a su iniciativa individual, alejados de la presencia de un Estado, prácticamente inexistente. Estas condiciones serán a su vez el preámbulo para la aparición en los noventa de una nueva serie de pactos o una rearticulación de las relaciones sociales amparadas bajo el concepto de clientela, como propondrán, entre otros, los trabajos de Hugo Neira (en “Del Desborde de Matos Mar a los desbordes. llave y polladas. Retorno a la cuestión de la anomia”) y Juan Carlos Ubilluz (en *Nuevos súbditos*) al tratar de explicar el nacimiento del fujimorismo en la década de los noventa.

3.c *Gregorio*, el sujeto migrante en la constitución de la ciudad mercado

En esta parte me dedicaré a explicar la forma cómo el texto cinematográfico analizado hilvana su ficción de manera que se inserta en la construcción de la instancia discursiva migrante. Al realizarlo se relaciona ineludiblemente con conceptos utilizados para explicar las peculiaridades de las manifestaciones surgidas en el área andina. Las matrices culturales hispana y andina, de constante interacción desde hace medio milenio, sin haberse confundido en un todo nacional, entrarán en contacto conflictivo mediante la ficcionalización de la experiencia migrante. Esta interacción, esta vez en la ciudad, antiguo núcleo irreductible de la hispanidad, nos remitirá al concepto que desde los estudios latinoamericanos Antonio Cornejo Polar había estudiado como sujeto migrante.¹⁵⁹ La constitución de un nuevo tipo de subjetividad se realiza también en un nuevo tipo de ciudad representada que hemos visto como ciudad mercado ambulante.

Conocido es el caso del Inca Garcilaso de la Vega y la piedra de Callahuaya que explica el caso de la “armonía imposible”, como concepto fundamental para entender al sujeto migrante y su característica heterogénea. Con ese ejemplo, Cornejo Polar se interesa en mostrarnos un “grado cero” de inestabilidad y origen de una identidad heterogénea en la construcción literaria del sujeto que se remonta al encuentro de Cajamarca entre oralidad y escritura.

¹⁵⁹ Me refiero especialmente al artículo “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”.

En *Escribir en el aire*, su tesis se diferencia de la polifonía bajtiniana en que para el crítico peruano las diversas, o frecuentemente opuestas, expresiones culturales latinoamericanas (o andinas) no corresponden a la situación de base, en este caso el Renacimiento, de la que parte el pensador ruso.¹⁶⁰ Partiendo de esa especificidad para el área andina, el pensador peruano afirma que la “opción del pensamiento crítico es asumir como objeto de conocimiento esa oposición, como contradicción radical” (88).

En ese contexto explica una serie de intentos de conciliar las dos principales vertientes culturales de las que se ha nutrido el mundo andino y que han tratado de ser comprendidas desde los orígenes del pensamiento crítico hispanoamericano. El primer intento es el del Inca Garcilaso de la Vega que emprende, según el autor, “una laboriosa semiosis destinada a producir la legitimidad de esa condición, personal y socialmente” (93). El resultado es lo que el Cornejo mismo denomina “la armonía desgarrada”, ya que *Los comentarios reales* plasman múltiples ejemplos donde el narrador tiene que duplicar su relato ante la imposibilidad de homogeneizar su significado semántico.

¹⁶⁰ El *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* nos explica la particularidad de la heterogeneidad andina con respecto a la noción de polifonía. Considero importante transcribir el párrafo explicativo: “En el caso de la vasta polifonía renacentista, Bajtín encontró un piso común para expresiones dispares en una racionalidad cristiana que, respetada o parodiada, funcionaba como lengua vehicular de distintos tipos de enunciados verbales y no verbales. En algunas zonas de alta concentración indígena, como los Andes, nos enfrentamos a una situación similar donde existe una gran variedad de enunciados, pero estos enunciados no pueden ser integrados a una textualidad más general porque provienen de espacios culturales (textuales) tan diferentes que no encuentran en nociones como literatura o cultura, un piso común que les permita formar parte de una totalidad englobante y persistir, aun así, en sus rasgos diferenciales (276).

Estos acercamientos, que parten del estudio de las denominadas literaturas fundacionales en el Perú y continuados dentro del corpus del indigenismo comienzan a tener vigencia fuera de él al entrar en los debates con la antropología y la sociología en Latinoamérica. Cornejo Polar basa buena parte de su teoría en el análisis de *Los comentarios reales*, que articula su estructura dentro de la literatura como crónica de la conquista, género ligado a otros estudios como el del derecho, la historia y el testimonio. Actualmente la tesis de Cornejo Polar se viene aplicando a corpus tan variados como los discursos chicanos o interpretaciones de la arquitectura colonial, como lo hace David Sobrevilla en “La heterogeneidad de la pintura peruana: los casos de Fernando de Szyslo, Jorge Eduardo Eielson, Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez”.¹⁶¹

De estos estudios recientes puede comprobarse que la abstracción “sujeto migrante” de la manera como la define Cornejo: sujeto heterogéneo, escindido, con “una necesidad que le hace fagocitar culturas y lenguas sin diluir sus diferencias, sino más bien acentuándolas (38)¹⁶², puede utilizarse transversalmente a nivel de productos culturales y no necesariamente recluirla a un género específico. Entre esta gama de posibilidad de utilización se encuentra el cine peruano. Particularmente el tipo de cine planteado por Chaski en *Gregorio*.

¹⁶¹ Carlos García Bedoya en “Categorías latinoamericanas para una mundialización intercultural” nos da cuenta del trabajo de David Sobrevilla. Afirma García que Sobrevilla, ha sabido extender el concepto de Cornejo Polar a otros ámbitos. Sobrevilla muestra en este trabajo “cómo se combinan los códigos precolombinos y occidentales en las pinturas de Szyslo, Eielson y Gerardo Chávez; los precolombinos, asiáticos y occidentales en la pintura de Tilsa Tsuchiya, y los de la cultura de élites y la cultura popular en la de Gerardo Chávez” (25).

¹⁶² Me apoyo en esta frase de Raúl Bueno en *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, por considerar que resume bien el concepto de Cornejo.

Al momento de pensar en la utilidad de todos estos conceptos, por demás conocidos en los estudios latinoamericanos, considero que se pueden extraer, entre otros, dos beneficios relevantes para mi investigación: El primero es el uso de la heterogeneidad para separar las producciones que utilizaban las figuras del migrante antes de 1980 y las que pertenecen a las películas de mi investigación. El segundo se muestra en la presentación de la heterogeneidad como una de las causantes de la constitución de lo que he denominado ciudad mercado ambulante.

La primera ventaja de usar este concepto de sujeto heterogéneo es realizar una separación entre las películas que aludían a la migración, anteriores a mi corpus de investigación, y las que pertenecen a él. Habiendo hecho un rápido repaso de varias de las películas anteriores, sostengo que no es posible hacer un análisis de las películas de la migración anteriores a la década de los ochenta, sino desde la perspectiva de lo que nos muestra Jeffrey Middents en *Writing National Cinema*, apoyado en Julio Ortega. Ortega calificó al cine peruano de fines de los sesenta como una “fantasía limeña” muy preocupada por el carácter comercial de sus producciones y deudora estéticamente del género televisivo. La fantasía limeña aludía a la representación de personajes que encajaban en lo que hemos visto como el “sujeto criollo”, ya sean limeños tradicionales o inmigrantes que terminaban insertados en sus características.

La heterogeneidad radical, como resultado de un intento de llevar a la pantalla personajes extraídos del mundo migrante, no se puede comprender con respecto al cine que protagoniza la migración, sino con la proyección de *Gregorio*. El personaje migrante antes del cine del grupo Chaski era sobre todo un conjunto de rasgos estereotipados que permitían articular un discurso de homogeneidad en la sociedad urbana. El final feliz de las aventuras de *Simplemente María*, *Natacha* y *Nemesio* tenía más que ver con la aceptación de códigos culturales urbanos tradicionales, que en gran parte pasaban por el recurso del sufrimiento y la redención. En el caso de la telenovela, la erradicación de las marcas de su “andinidad” se mostraba como signos triunfantes de progreso. En el caso de *Nemesio*, el desenlace en el cual el protagonista terminaba derrotando a los integrantes del mundo criollo con las armas de estos últimos, no se alejaba del planteamiento de las telenovelas.

Desde luego hubo otras producciones que pusieron de relieve al personaje migrante, pero que no se preocupaban por la correspondencia de este con su referente real, sino que supeditaba esta representación a otras preocupaciones de la trama. Es el caso de *Espejismo* (1973) de Armando Robles Godoy. Al respecto Emilio Bustamante sostiene que al presentar la trama de la migración, Robles Godoy, termina elaborando un discurso “de pretensiones cósmicas” (66). Bustamante se refiere al recargado simbolismo que no se inspira mayormente en el mundo andino sino en figuras de representaciones mitológicas universales (la biblia, la mitología occidental, etc.). Es importante tener en cuenta que la migración se produce desde Ica, al sur de Lima y no desde las regiones que, en el referente real, aportarían mayoritariamente a la migración hacia Lima, es decir el Ande peruano.

En general, más allá de la particularidad de la producción de Robles Godoy, las inhumanas condiciones en las que millones de inmigrantes venían negociando su ingreso a la sociedad urbana, ameritaban una representación en la industria audiovisual, que fuera más allá de las preocupaciones discursivas del melodrama tradicional o el sketch cómico, ambos de inspiración televisiva.

Para la explicación del segundo beneficio del uso de la heterogeneidad en mi investigación me apoyo en Juan Poblete y su artículo “Homogeneización y heterogeneización en el debate sobre la modernidad y la pos/modernidad”. Poblete señala que la modernidad “en su lado menos auspicioso” (123), entendida como modernización desigual, es la causante de la heterogeneidad latinoamericana. El migrante, como sujeto heterogéneo y participante, desde el lado menos favorecido de esta modernización, termina por insertarse en una sociedad, que dentro de sus crisis desarrolla “estrategias de supervivencia, como la economía informal [...]. Estas estrategias son, de una manera perversa, resultados (supuestamente) "irracionales" de la propia racionalidad del mercado de la modernidad” (123).

La omnipresencia de esta denominada “patología de la modernidad”, como denomina Poblete a la economía informal, va a ser en el contexto de las películas de mi corpus, propulsora de la representación de una ciudad mercado ambulante, que desarrollo en el capítulo dedicado *Gregorio*. Su validez, sin embargo, se extiende para el contexto de las demás películas que protagonizan la experiencia del migrante en la capital del Perú.

Son estas dos características que adquieren sentido en *Gregorio* gracias a la categoría de heterogeneidad, inspirada en los postulados de Cornejo Polar. En el caso de esta película, es posible sostener que su discurso crítico presenta el proyecto migratorio como la imposibilidad de sintetizar los presupuestos culturales del migrante dentro de las condiciones hegemónicas del discurso social de la urbe que niega lo andino dentro de sí.

La inclusión del cine en la instancia discursiva que pone de relieve la gesta migratoria resulta de gran utilidad, tanto para acercar masivamente a la sociedad con un drama social evidente en Lima, como para mostrar el punto de vista de enunciadores que manejan un discurso privilegiado como el audiovisual

A diferencia de los textos escritos, en el caso del cine presentan dos importantes diferencias. La primera es el carácter masivo de las producciones. Habiéndose producido los grandes estrenos de los ochenta en la tipología de grandes cines, como lo manifiesta Víctor Mejía Ticona en *Ilusiones a oscuras*, resultó un vehículo que llegó de manera mucho más extendida a las clases populares, a diferencia de otras manifestaciones artísticas como la pintura o la literatura. La segunda se refiere a que el diálogo (el registro fonético) o la voz de un narrador, vendría a ser solamente uno de los recursos que podría utilizar la producción cinematográfica para expresar este descentramiento, el cine se constituye entonces como una instancia privilegiada, debido a la multiplicidad de sus canales de expresión, para mostrarnos las características que acerquen la representación de la experiencia del migrante, con su referente en la realidad.

A continuación presento dos momentos de la película en los cuales la ciudad ambulante se yergue como una característica urbana que pone de relieve la brutalidad de los procesos de hibridación y de inserción de los niños callejeros en la débil modernidad que la Lima del contexto histórico de la película podía ofrecerles: Me refiero a la secuencia de cambio de estructura formal que da paso al testimonio y a la escena en que el niño Gregorio tropieza con una imposibilidad de homogeneizar la semántica de una de sus expresiones. En estos momentos privilegiados de observación de la característica de heterogeneidad en la película, vemos que la modernidad en la que se inserta el protagonista migrante, además de todas sus desigualdades, lo enajena de la participación en las instituciones estatales como vía de “empoderamiento”. La escuela, la nación, la familia, son más bien obstáculos que profundizan ese descentramiento sin ofrecer la alternativa (aunque momentánea y dañina) de la libertad en la calle.

De esta misma manera su participación en el mundo económicamente productivo de la ciudad no se presenta como una vía de hibridación que los pueda convertir en potenciales usuarios de las ventajas de la vida urbana. La inserción de los personajes en el mercado y su habilidad para desarrollar modelos creativos no se presenta como una actividad de resistencia al modelo urbano que los margina, sino que es ante todo una actividad de resistencia que busca incesantemente un reacomodo en el universo del consumismo, aun comprobando su exterioridad al mismo, como en los casos en que los niños se enfrentan a los modelos estéticos y las cadenas y productos formales de consumo.

Un primer momento se identifica desde el plano formal. La película *Gregorio* se aproxima al sujeto migrante a través de recursos estilísticos que intentan romper con la tradición del género narrativo representativo, imperante en el cine peruano hasta ese entonces. Lo que parece expresarse es la búsqueda de una participación activa del público al producirse este rompimiento de la ficción y la mostración en diversos puntos de la película de los mecanismos de sutura destinados a esconder las marcas enunciativas.¹⁶³ Dentro de este marco de un rechazo a un cine como actividad contemplativa y pasiva, ya Julio García había manifestado, con respecto al Nuevo Cine Latinoamericano: “Hoy en día un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- [es decir un cine que esconda sus marcas de enunciación en la narración] es casi siempre un cine reaccionario”. Teniendo en cuenta que esta cita pertenece a otro contexto sociopolítico, es importante comprender el acercamiento del grupo Chaski a la tradición de realizar un cine de interés social. La película, sin adherirse completamente a esta corriente, rompe la búsqueda de perfección estética que parece sugerir en la composición de las primeras secuencias, mediante el rompimiento de su propia estructura narrativa.¹⁶⁴

El drama urbano de *Gregorio* se inicia acercándose al estilo dramático gracias a la utilización de algunos elementos reconocibles en los dramas latinoamericanos que

¹⁶³ Angela Curram en el capítulo treinta de *The Routledge Companion to Philosophy and Film* nos recuerda la frase “The camera is a sociologist”, de Bertold Brecht, quien abogaba por una intervención dentro de la producción que invite a una respuesta activa del público (323).

¹⁶⁴ Christian León, en *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, sostiene que se trataba de un cine propulsor del “metarrelato de la identidad nacional” León agrega que “afirmaba la cultura nacional frente a la cultura foránea y la cultura popular frente a la masiva” (20). Estos postulados no coinciden con una película que presenta la crisis de la cultura popular debido a la inexistencia de un fenómeno denominado “lo nacional”.

problematizan el desamparo infantil y las falencias del estado en garantizar el bienestar de los pobladores urbanos. Esta corriente se inspira, a su vez, en buena parte del neorrealismo, que toman la figura del niño como símbolo del desamparo en las grandes ciudades.¹⁶⁵ Esta característica ya había sido ampliamente explotada en el cine de la región por su idoneidad para asociarla con los grandes desfases entre el rápido crecimiento urbano y sus falencias en el aspecto social. Keith John Richards y Alfonso Gumicio Dagron, en *Themes in Latin American Cinema* sostienen que

In Latin American film, a vein of unflinching examination of unprotected childhood in the most pitiless circumstances owes much to Luis Buñuel *Los olvidados* (*The Young and the Damned*, 1950). The Spanish visionary portrayal of street life in Mexico City was influential throughout Latin America. (65)

En efecto, la película de Buñuel marcó una pauta para que otros directores, desde otras corrientes estéticas y políticas, apuntaran una serie de relaciones entre la infancia y la ciudad, todas ellas con una fuerte dosis de búsqueda de realismo en sus producciones.

En este esfuerzo la narración de *Gregorio* se orienta hacia un realismo donde la pantalla realice las funciones de lo que Jacques Aumont en “Cinema and Narration”¹⁶⁶ denominaba una “ventana al mundo” (13). La ventana al mundo, según Dudley Andrew, invitará a la audiencia olvidarse de las marcas de enunciación o el

¹⁶⁵ Sin intención de abundar en los ejemplos, baste citar producciones clásicas como *Roma, ciudad abierta*, *Alemania, año cero*, *Ladrón de bicicletas*, entre otras, que ya habían influenciado a su vez la propia producción literaria en el Perú.

¹⁶⁶ “Cinema and Narration” es un capítulo de *Aesthetics of Film*.

denominado proceso de significación. En su lugar la orientará a adentrarse directamente en la trama como un efecto de realidad (48).

Partiendo de esta entrada en ficción, la película se interesa estando “in media res” en romper los cristales de esa “ventana al mundo” e introducirse incómodamente en su propia estructura narrativa no concebida para la participación. Esto se logra con la inclusión de la técnica del testimonio cinematográfico que interrumpe la trama y genera lo que se podría entender en términos de distanciamiento brechtiano. Con él, la aparente homogeneidad de la representación como estructura narrativa se rompe en beneficio de la utilización del testimonio que intenta evitar el efecto de catarsis del cine narrativo para presentar su compromiso de sensibilizar al público acerca de la situación que presentaba como ilusoria.

En general, el género narrativo representativo se postula tan efectivamente estructurado que los hechos se presentan con un efecto de causa-consecuencia donde lo que acontece a los personajes parecen producto de su “condición humana” que los enfrenta a un destino inevitable. Se trata de un tipo de cine denominado perfecto, más que en la virtuosidad estructural y de contenido, en el efecto de ilusión que brinda. Brecht por el contrario postula una narrativa diferente mediante el uso de los denominados efectos de alienación. Esto se consigue con la utilización de estrategias como la narración directa o la inclusión de textos o imágenes que rompan el hilo de la narración.

En *Gregorio*, el hilo de esta narración se rompe al utilizarse la estrategia de la narración directa a la cámara mediante el género testimonial. Los niños actores rompen lo narrativo representativo en un punto crítico de la película. Se trata de una secuencia testimonio donde interrumpen las diversas aventuras que recorren en la ciudad, matizadas de situaciones hilarantes, producto de la actividad de payasos ambulantes que estos realizan, para implicar a los espectadores en la denuncia que el texto pretende realizar.

Peter Thompson y Glendyr Sacks en *The Cambridge Companion to Brecht*, sostienen lo siguiente sobre el aprovechamiento de esta técnica:

The significant implication of the V-effect¹⁶⁷ for the actor was that he or she was not supposed to pretend to be the character: To achieve the V-effect the actor must give up his complete conversion into the stage character. He *shows* the character, he *quotes* his lines, he *repeats* a real life incident. [...] For example, if the character were sad, the audience might experience anger at the circumstance which made the character feel that way. (279)

¹⁶⁷ El efecto de distanciamiento es también conocido en la teoría en lengua inglesa como el V-effect debido al término original *Verfremdungseffekt*, proveniente del alemán.

La estrategia testimonial en *Gregorio* y su aproximación crítica a la situación de su contexto de producción busca acercar el drama que se observa en pantalla con la realidad contextual de la película de manera que el espectador reste importancia a su identificación con el personaje ficcional y se concentre en el testimonio vivencial de los niños actores. No en vano, en la introducción de los créditos, los miembros de la pandilla a la que se suma Gregorio figuran con la designación de “niños” y no dentro del reparto de los otros actores.

Las condiciones en las que se articula la diégesis y la tragedia que estos niños dan a conocer se encuentran destinadas a causar precisamente la indignación en el público y a sensibilizarlos sobre las inhumanas condiciones que los niños migrantes soportaban. Para esto se apoya en el testimonio de dos niños que interrumpen la trama para contarnos lo que se comprende como sus propias experiencias de vida.

La secuencia testimonial se inicia cuando el primer niño se presenta recostado sobre la cama, con la camisa abierta y de espaldas a una ventana de donde surge el ruido del viento del desierto que corre paralelamente a su propia narración en estilo libre, alternando tiempos y protagonistas a su albedrío:

Yo me enteré que a mi hermana le pegaron...Sin hablar sin nada me le fui encima...agarré un palo y le rompí la cabeza. Me pegó y yo traje a su hermano. De allí trajo a su barrio y de allí yo traje a mi barrio. Señorita si me quiere expulsar expúlseme. Yo no quiero eso sino por qué te has portado mal. Yo no tenía más remedio y le dije señorita váyase a la mierda y la señorita me expulsó...Al final salimos ganando.

La toma del niño en un plano medio descentrado constituye la primera información de ese “yo colectivo”, el “yo cultural” que se ha forjado en base a la experiencia migrante. La enunciación articula discursos contradictorios, ya que el audio registra su experiencia “triumfal” de desarraigo con un “Al final salimos ganando”, mientras las demás materias de expresión lo muestran vulnerable debido al abandono en el que se encuentra. El yo colectivo se manifiesta con un “salimos ganando” que lo solidariza con una colectividad familiar a la que ya no pertenece, sin dejar de presentar el triunfo “pírrico” a los demás miembros de la pandilla.

El segundo niño testimonia su propia experiencia de desarraigo con un tono ajeno al ánimo belicista del primero. Las materias de expresión no se contradicen en este caso, sino que la técnica de testimonio alcanza tensión debido a que el personaje adquiere durante el testimonio una personalidad completamente diferente en ese momento de la que tiene durante el resto de la película. Aquí parece derribarse definitivamente la barrera entre “performance” o actuación y el testimonio real. Hasta ese momento los niños habían respondido a las necesidades de su clase social, de su estatus de abandonados por la sociedad, como podría hacerlo también un adulto en la calle. Varios de ellos habían hecho de la burla y la crueldad, las marcas de su experiencia social. Pero en ese momento su propia condición infantil adquiere prioridad.

Yo extraño a mi vieja, pero no puedo regresar a mi casa. Mi viejo cuando está sano es buena gente, pero cuando está borracho se vuelve loco. Le pegaba a mi vieja, nos pegaba a mis hermanos más chicos. Un día yo no aguanté, agarré un fierro y se lo tiré por la cara. Le metí el fierro y salí corriendo. Pero yo extraño a mi vieja, no puedo regresar a mi casa.

Aunque en el centro de la composición fotográfica, el niño tiene la cabeza apoyada sobre una pared y mientras aumenta el drama de su desgracia familiar, su voz pasa de la narración al llanto sin que la composición visual de la imagen recupere la verticalidad. Por un momento se esconde detrás de una especie de tubo mientras solloza “Pero yo extraño a mi vieja”. En ese instante ya sabemos que el culpable de las desgracias que nos da a conocer no es otro que el padre. El padre en nombre de su propia satisfacción (su alcoholismo) ha propiciado la disgregación del clan familiar. La figura paternal (o paternalista) no solamente ha muerto, como en el caso del niño Gregorio, sino que ha sido eliminada por este otro niño debido a su nocividad en la estructura familiar. La confesión de la violenta ruptura termina con otra toma enlazada con el mismo audio del viento del desierto. En ella se muestra una imagen de la cual no es posible distinguir si el ángulo es ligeramente sesgado (dutch angle) o la mesa está rota e inclinada hacia uno de sus costados.

Es en el cambio de género donde se manifiesta fílmicamente la heterogeneidad del migrante (así como la heterogeneidad de la propia película) y a la vez determina que el sentido que expresa es el fracaso en la inserción en las instituciones formativas de la sociedad. La muerte (ausencia, eliminación) de la institución paternal, la institución escolar o la legal, es la que ha originado el abandono de los niños. Como en el caso de la piedra del Inca, la película necesita expresar la experiencia de desamparo de los niños migrantes, tanto en el género narrativo inicial, como en el uso del testimonio. En el uso del testimonio romperá la armonía de su propio discurso.

Regresando al registro de la narración podemos identificar un segundo momento. Esta escena nos mostrará a los niños buscando otros caminos para su supervivencia, dentro de la corriente del consumismo que la ciudad mercado ambulante les presenta. En esta parte, además de la estructura y el uso del género testimonial en la narración directa, considero que dentro de la propia trama, el migrante, en lugar de conciliar su discurso, o de remitirse al recurso de hibridación, suprime violentamente uno de ellos, ya que los elementos constitutivos de su cultura se presentan como antagónicos. Esto sucede en la inmersión del protagonista en la ciudad mercado ambulante, registrada mediante el género representativo. En ella se describe un instante donde el migrante intenta utilizar sus propios presupuestos culturales para crear una sensación de comunión con los demás miembros de su grupo que tienen mucho más tiempo que él negociando su supervivencia en la ciudad.

En la secuencia del paso de la conversión de los niños, de trabajadores ambulantes a ladrones se produce una escena donde los niños gastan el dinero de uno de sus robos. Como consecuencia de esa rápida pausa en sus agitadas vidas se produce

un pequeño banquete. Se trata de uno de los pocos momentos de comunión que muestra la película. Tras una aventura nocturna podemos ver a los niños en un proceso de intercambio comercial. Se trata de un momento importante porque nos muestra la única manera de la que pueden participar de la sociedad de consumo de la ciudad mercado ambulante: comprando productos de primera necesidad que puedan prolongar su supervivencia en la ciudad. Todo lo demás parece estarles vedado, tal cual se evidenciará con la posterior visita de la pandilla al barrio comercial de Miraflores y la contemplación que realiza Gregorio de las vitrinas de una tienda.

Lo primero que consiguen con el dinero mal habido son platos de comida. En ese proceso los niños de la calle dan rienda suelta a su ánimo celebratorio y comienzan a dirigirse bromas entre ellos. Uno de ellos alude a la poca habilidad de Gregorio durante la excursión.

“Si pe este se cagaba de miedo. Este pata¹⁶⁸ no sirve para eso compadre”.

Gregorio, animado por el momentáneo espíritu de camaradería del grupo, se atreve a responder.

“Y ustedes dos tontos no sé a qué parecían. Ya...todavía, ya tovía, Ya...ya, ya, ya. Opa parecían”.

Terminada su intervención, Gregorio no cree conveniente continuar y se dispone a beber una coca-cola, siendo interrumpido por sus compañeros que no han captado el sentido de su frase.

¹⁶⁸ Pata quiere decir, amigo, conocido o simplemente persona.

“¿Y qué es “opa” oe?”

“¿Tonto pues?”

La risa es general y se une al reconocimiento del carácter de recién llegado de Gregorio en Lima.

“Este cholo se ha avivado”.

“Ya, ya, ya come tu anticucho nomás oye”.

Lo primero que podemos notar es el carácter multicultural de la escena. El grupo de niños cómicos ambulantes y ocasionales ladrones, inmigrantes de los Andes en su mayoría, han robado a víctimas que, de acuerdo a la trama de la película, pertenecen a otro universo cultural, el de la Lima que puede reconocerse dentro de los márgenes de la formalidad. A su vez esta formalidad se presenta dentro de una subjetividad que en los términos visitados siguiendo a Gonzalo Portocarrero puede entenderse como lo criollo. En el banquete sin embargo la pandilla completa consume un producto de esta Lima a la que se va gradualmente asimilando. Se trata de un plato conocido como “anticuchos”, producto de las expresiones afroperuanas, integradas tardíamente, en la primera mitad del siglo XX, dentro de la cultura popular criolla, aunque de manera tangencial dentro de una estructura vertical.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Una representación importante dentro de lo literario, de una de las mayores manifestaciones de los afroperuano se produce en la novela *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso. Allí, al momento de dar cuenta del ambiente de la procesión, el narrador procede a realizar una descripción vertical. En ella se muestra a los ricos y nobles de la ciudad en la parte superior, observando desde la comodidad de sus balcones barrocos, y a una multitud siguiendo de pie, con algunas beatas de raza negra avanzando de rodillas. Para una amplia revisión de la relación entre lo popular y lo afroperuano, ver *Lo Africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.

Esta multiculturalidad no se refleja necesariamente en la interacción de Gregorio con los demás miembros de su comunidad. El desencuentro léxico-sintáctico descrito termina en el silencio que aleja mutuamente, tanto al niño protagonista, como a sus momentáneos compañeros y se constituye en la trama como un ejemplo de que su inserción tendrá que pasar por el mecanismo de lo que Raúl Bueno denominaba “genocidio blando”, es decir la eliminación de sus marcas culturales o la inclusión de algunas de ellas, pero con la pérdida de su eficacia semántica.

El proceso de participación de Gregorio en la ciudad mercado no se dará por medio de la solidaridad étnica, pues los otros personajes muy semejantes étnicamente, no saben (o no quieren) reconocer el intento de armonización que realiza Gregorio del vocabulario español con una sintaxis mixta y una palabra en quechua “opa”. En una secuencia anterior había sido notoria la prohibición del padre de hablar quechua como mecanismo de supervivencia. En este caso, el idioma quechua se trataba, más que una herramienta, un estorbo o un perjuicio, algo que debería de ser olvidado en el consciente en nombre de la “urbanidad” que se pretende conseguir.

En el caso de la palabra “opa”, aun sabiendo conociendo su traducción al español, el niño prefiere utilizarla porque en el contexto ya ha acudido, dentro de la misma frase, a la palabra “tonto” con una intención más general e intuye que “opa” es el término que más se adecúa al sentido irónico que quiere expresar. La ironía se produce finalmente por rechazo y no por el sentido original que quiere dar Gregorio a su intervención. “Ya cállate que no te entendemos y come tu anticucho” es la frase colectiva del resto del grupo.

En ambos ejemplos citados, tanto, dentro de la estructura formal, en el rompimiento del estilo narrativo argumentativo, como dentro de la misma diégesis en el recurso de la imposibilidad de conciliar armoniosamente elementos de las dos culturas que posee el migrante, vemos que *Gregorio* nos muestra un sujeto cultural desarraigado. El texto cinematográfico coloca, no solamente a sus protagonistas, sino a su propio acercamiento estético al servicio de probar la imposibilidad de una justicia social pluricultural en una ciudad mercado abandonada a la iniciativa individual de sus participantes. Se trata de una sociedad que se niega a sí misma, o al menos uno de sus componentes, el andino, en nombre de la búsqueda de placeres momentáneos para aliviar las tribulaciones de sus actos cotidianos en la ciudad. Esta búsqueda es constante en la trama de la película, donde los protagonistas se abandonan al placer fugaz, a sabiendas de que su incursión dentro de la ciudad mercado estará limitada al consumo para su supervivencia. Lo momentáneo y superficial de este placer es puesto en evidencia con el distanciamiento expresado mediante la apelación al testimonio. Allí el texto escarba en la profundidad de los individuos. Allí el sujeto emerge, no como producto de los medios de comunicación, sino como respuesta de supervivencia que muchas veces se enfrenta directamente a los discursos hegemónicos que intentan subjetivizarlo de acuerdo a sus propias necesidades.

Por otro lado, la heterogeneidad de signos semánticos a la que acude el niño Gregorio, al no ser comprendido y al ser silenciado debido a su desconexión con el registro de los demás miembros de su pandilla, no es en la película sinónimo de condena de una sociedad al desastre. Se trata, en todo caso, de una denuncia del mínimo avance social que ha realizado la sociedad peruana en utilizar productivamente

elementos culturales disímiles. Se trata de poner en relieve una situación donde los propios sujetos herederos de una tradición multicultural tienen que esconder sus marcas culturales para poder sobrevivir en la ciudad mercado donde las instituciones han fracasado en el proyecto para las que fueron creadas.

Las últimas frases del protagonista, en el final de la película: “a veces tengo ganas...” dejan abierta la posibilidad de una autoeliminación, pero se trataría de la eliminación de uno de los elementos constitutivos de su cultura heterogénea, para poder reafirmarse en la utilización del segundo elemento. La película, a diferencia de *Maruja en el infierno*, que mostraba una direccionalidad descendente hacia el infierno irracional, nos entrega una trama de supervivencia que será un indicador de la aparición de lo que veremos después como la representación cinematográfica cultura chicha.

CAPÍTULO CUATRO

EL CINE EN EL MUNDO DE LOS POBRES

En el final del segundo capítulo dedicado al paso del cine de autor al de trabajo colectivo habíamos revisado la preferencia del público cinematográfico hacia las películas con referente urbano sobre las del referente andino. Aun siendo la mayoría de los potenciales consumidores limeños de origen andino, la enunciación cinematográfica se había concentrado en construir un efecto de identificación del público hacia un sujeto urbano, tradicional de fuerte raigambre en la denominada cultura criolla.

La visión del mismo comenzó a ser problematizada para inicios de los ochenta con producciones como las de Francisco Lombardi que significaron una antesala para la aparición de un nuevo tipo de protagonista urbano. En el aspecto social ya se había notado un suceso que en *Cultura, racionalidad y migración andina* de Jürgen Golte se describía de una manera análoga a la idea del desborde de Matos Mar. Me refiero al hecho de que los migrantes conseguían “rebasar por completo el dinamismo del modelo

social colonial criollo por el simple hecho de que éste no lograba acomodar a los campesinos, salidos de las restricciones aldeanas, en sus esquemas de reproducción” (Golte 117). La reorganización social ameritaba también una nueva subjetividad del poblador urbano desde las producciones audiovisuales. Sin embargo, como hemos visto en los capítulos anteriores, la incursión del cine en la instancia discursiva migrante se dio con cierto retraso con relación a otras manifestaciones culturales.

La llegada de *Gregorio* en 1983 constituyó una novedad en el espectro de representaciones cinematográficas. Con las producciones sobre migración del grupo Chaski se pueden comprobar dos tendencias. La primera es que el cine sobre migración no podía tener carácter festivo (festivo en el estilo de las producciones cómicas de procedencia televisiva) ni “telenovelesco”, si se lo quería realizar mediante un compromiso con la denuncia de las condiciones de los nuevos pobladores urbanos y su ausencia de representatividad en la enunciación discursiva. La segunda era que la dramatización de las tribulaciones de personajes insertos en la categoría de lo popular criollo obviaban, cuando menos un momento clave intermedio: el momento de la inserción o del rechazo, o ambos, del migrante en la capital. En otras palabras, no daba cabal cuenta de la incursión del migrante a la pretendida modernidad.

Si en el tercer capítulo se realizó el análisis de la representación de este momento intermedio, en este capítulo me acerco a la diversidad de tratamiento que tuvo el migrante como producto cultural, inserto en el mercado cinematográfico que permitió su formación como nuevo “sujeto popular”. Descubierta las potencialidades de la representación del migrante, no solamente en el sentido de denuncia de sus condiciones sino también en las posibilidades comerciales que su representación traía consigo, la

precaria industria cinematográfica mostró su propia diversidad. Ante la ausencia de un proyecto estatal sólido en el terreno cinematográfico, en un estado como afirmamos en ese momento reducido a su mínima expresión, las posibilidades de los cineastas se reducían tanto a un cine de supervivencia, como a uno que le otorgaba ciertas libertades en el tratamiento de sus películas.

En otras palabras, el debilitamiento de lo que en la introducción habíamos presentado como aparatos ideológicos del estado mostró, entre otras, dos características importantes. Por un lado, la casi extinción de la presencia del espíritu de apoyo e influencia en la producción nacional que había sido la razón de la ley de cine y además originó la diversidad de acercamientos discursivos, en las pocas películas que vieron la luz, a un tema tan importante en la formación de subjetividad como la migración del campo a la ciudad. La importante crisis económica y la guerra con Sendero Luminoso y el movimiento Túpac Amaru causaron que a la par del debilitamiento de la influencia del estado como organizador de las estructuras nacionales, se produjera un crecimiento de una desesperada represión.

Todo esto era señal de una inminente recomposición en las relaciones de hegemonía en las cuales los sectores dirigentes necesitarían insertar a los que habían recluso en un pasado mítico, a los excluidos de voz en las manifestaciones culturales hegemónicas, e incluirlos dentro del imaginario nacional contemporáneo para poder recomponer su propia hegemonía, fenómeno que ocurriría en la década de los noventa. Durante gran parte de los ochenta, los medios de comunicación, especialmente desde la televisión, se limitaron a reproducir fenómenos de identificación con sujetos de otros momentos históricos, prestando poca atención o adoptando distancia crítica frente a

fenómenos como la cultura chicha. El cine por su parte, en la búsqueda de una subjetivación propia del poblador andino produjo resultados tan diversos como la aparición de *Gregorio* en 1985 y *Los Shapis en el mundo de los pobres* solamente un año después. Habiendo realizado un acercamiento a la primera en el capítulo anterior, en este capítulo analizaré la segunda producción, del cineasta Juan Carlos Torrico, estrenada en 1986.

La película trata de la migración y el éxito en la capital de un grupo formado en un pequeño pueblo de la sierra central del Perú. Sus integrantes son inicialmente rechazados por las disqueras pero finalmente consiguen grabar un disco que se constituye en un éxito y con el cual se identifican las grandes multitudes de nuevos pobladores de Lima. Esta sencilla historia nos será útil para acercarnos a una nueva forma de vivir la ciudad, denominada cultura chicha, en un mismo espacio referencial que habíamos visto con el nombre de ciudad mercado ambulante. Con un nuevo proyecto ideológico y una nuevo tratamiento genérico, con respecto al caso de *Gregorio*, la película nos muestra un sujeto migrante diferente al visto anteriormente, como presentaré a continuación.

4.a Lima en chicha: De los presupuestos del cine colectivo a la representación cinematográfica de la estética chicha

La contradicción señalada, entre el origen del nuevo público urbano y sus preferencias estéticas en cuestión cinematográfica, derivaba de una intención desde los medios de comunicación de construir o de “educar” el gusto de un público urbano de novísima constitución. La tendencia a acercarlo a las producciones que ignoraban,

cuando no negaban o rechazaban su origen, se apoyaba, consciente o inconscientemente, en un proyecto de larga data que se remontaba para críticos como José Antonio Lloréns¹⁷⁰ en las normas draconianas del virrey Toledo, después de la insurrección de José Gabriel Condorcanqui.

Para establecerlo en términos de los estudios culturales,¹⁷¹ nos encontrábamos ante la representación de la crisis de un sujeto moderno periférico, un tipo de sujeto de la modernidad latinoamericana.¹⁷² Los problemas y las tribulaciones de personajes salidos de oficinas, bares y barrios tradicionales limeños no respondían cabalmente al referente real de una Lima cuya mayor parte de la población se encontraba excluida del universo de las representaciones.

Frente a una ciudad conformada en gran parte por individuos que no compartían los códigos culturales de las películas y necesitaban de una operación cultural compleja que algunas veces era de autonegación, la cinematografía urbana necesitaba un tipo de receptor fuertemente identificado con la trama. Para ello se había acudido a la estrategia propia del cine narrativo comercial de esconder las marcas de enunciación.

¹⁷⁰ En un lenguaje con referencias culinarias, a tono con el título del libro: *La chicha, una bebida, una cultura*, tenemos el capítulo de José Antonio Lloréns “Chicha, de la bebida a la cultura”. Llorems afirma sobre la historia de exclusión de la chicha, que se remonta al virrey Toledo, no ha necesitado nuevos decretos para continuar sino se ha producido desde la negación de la interculturalidad desde el campo social. La bebida resultó marginada debido al sistema de discriminación y desprecio de las manifestaciones indígenas. Agrega este autor que “la capacidad creativa de estos grupos se mantuvo en constante fermentación a través de los siglos, recreando incesantemente sus expresiones culturales y estéticas mediante inusitadas combinaciones de elementos locales con los cosmopolitas” (212-214).

¹⁷² Extraigo el término del trabajo *Una modernidad periférica Buenos Aires 1920-1930* de Beatriz Sarlo, concentrado en el caso argentino, pero con relaciones a todo el ámbito latinoamericano. Partiendo también de la comprensión de la modernidad como creación occidental, su “ordenamiento jerárquico”, en términos de Saurabh Dube (361), partiría necesariamente desde los centros de poder occidentales. Desde allí la participación de los sujetos modernos latinoamericanos habría sido a lo sumo periférica.

Ya para mediados de los ochenta, las nuevas masas urbanas que presionaban y afirmaban su presencia dentro de lo popular, habían construido en la ciudad, en parte fuera del campo de producción audiovisual, una cultura diferente y alternativa a la que le proponían sus referentes culturales de los medios de comunicación. La Lima popular de ese momento se integraba también de una mayoría de individuos que problematizaban la tipología de sujeto y objeto de la modernidad como conceptos excluyentes. La dicotomía entre el sujeto criollo, representante de una modernidad periférica urbana y sus proyecciones sobre los objetos de la modernidad, de procedencia rural, había dejado de tener las mismas implicaciones debido a la migración. El “objeto” de la mirada y estudio (el poblador andino), observado desde las ciencias sociales o de las creaciones artísticas, se había afirmado en la ciudad para mediados de los ochenta y articulaba expresiones propias que “entraban en ficción” en la cinematografía nacional.

Para 1988 nos encontrábamos ya con un cine que participaba activamente en la formación de la instancia discursiva migrante. Se trataba de un cine que había dado el paso hasta la heterogeneidad y el desencuentro entre el referente y el contexto. Esta emergencia de lo que, al menos en películas como *Gregorio*, se puede observar como sujeto migrante, tampoco podía ser festiva ni celebratoria si se tenía en cuenta su producción dentro de los mismos parámetros que mostraban las falencias de los caminos a la modernidad en el Perú urbano. La modernización tardía, inclusive para modelos latinoamericanos, de Lima; la desindustrialización que se produjo a fines de los gobiernos de Velasco y Bermúdez; la disparidad entre urbanismo y urbanización, entre otros factores, contribuyó a la continuación de la mirada pesimista hacia la

experiencia urbana. Bajo estas premisas referente y contexto se encontraban en el cine de la migración.

Sobre esta confluencia, el grupo Chaski, afirma, en un artículo de Stella del Rocío Santiviáñez, que el cine que surgiría “era un producto audiovisual que tenía que ver con la realidad de la gente que no se podía ver en ninguna parte, ni escucharse, ni seguir una historia que tenga algo que ver con su realidad” (101). Estas declaraciones se sustentan en una situación de encrucijada en la que parecía encontrarse el cine peruano de los ochenta. Así entre el cine campesino y el urbano, surgió otro que relacionaba a los dos y resaltaba las grietas de sus discursos. Al menos demográficamente, los Andes ya no se encontraban en capacidad de servir de referente a la representación de un movimiento de masas a nivel nacional, sino a través del cine histórico, como significó la filmación de *Túpac Amaru* en 1984. La eterna lucha, y la representación de esa lucha, entre hacendado y comunidad habían dejado de tener pertinencia en el ámbito agrario. La continuación de la pobreza extrema bajo otras condiciones ameritaba otras dinámicas, como se mostró en la película *Ronderos* de 1987. Además, la cruenta guerra que se vivía en casi la totalidad del Ande peruano hacía casi imposible una industria cinematográfica en esa región.

El cine urbano por su parte se había concentrado en representar las tribulaciones de una parte de los componentes urbanos. Su visión pesimista y fatalista parecían llevar a la pantalla grande la pregunta del personaje Zavalita en *Conversación en la Catedral*:

En qué momento se había jodido el Perú (o el proyecto de modernización surgido desde la Lima tradicional).¹⁷³

Es con la llegada de *Gregorio* que se intenta dar voz al migrante, personaje y sujeto hasta el momento caricaturizado.¹⁷⁴ La actitud militante de la película y su prioridad hacia los aspectos que denuncien el desplazamiento y la ausencia de un estado que ofrezca mínimas condiciones para estos nuevos habitantes se presentaba como un film de transición. Su estética a medio camino entre el documental y la ficción, su representación de un personaje entre la niñez y la adolescencia y su enunciación en la cual el carácter colectivo jugaba un importante papel, le otorgan esta característica. Chaski, al llevar a la pantalla a millones de espectadores en *Gregorio* y *Juliana*, habían probado que el protagonismo del migrante también podía resultar un éxito comercial.

La estética y la filosofía de Chaski provenían de presupuestos originados en sus relaciones con un cine militante latinoamericano influenciado fuertemente por el Neorrealismo italiano,¹⁷⁵ la teoría de la liberación y los grupos marxistas de la década

¹⁷³ Me refiero al conocido incipit de la novela: “Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú?” (13).

¹⁷⁴ Me refiero a adaptaciones para el cine de telenovelas como *Natacha*, *Simplemente María* y a películas cómicas como *Nemesio*, donde el migrante es eliminado de la representación en provecho de representaciones caricaturescas. En el cine urbano de fines de los setenta abundan referencias despectivas de los personajes hacia los migrantes, aunque con una agenda crítica a estos mismos personajes extraídos de la tipología de lo popular criollo. Hemos presentado ya la versión del taxista de *Maruja en el infierno* sobre la causa de los problemas de Lima: “Pendejos y serranos es lo que sobra en esta ciudad. Por eso la ciudad está como está”.

¹⁷⁵ Stella del Rocío Santiváñez, en “La generación del 60 y el cine del grupo Chaski”, establece una relación de la película *Gregorio* con *El lustrabotas* y de *Juliana* con *Milagro en Milán*. Además entronca esta influencia del neorrealismo en Chaski con la narrativa urbana de los cincuenta en el Perú. En ese sentido *Gregorio* se acercaría a *El niño de junto al cielo* y *Juliana* a *No una sino muchas muertes*, ambas de Enrique Congrains.

del setenta. Debido al compromiso con los problemas sociales en que se debatía el Perú, las historias de Chaski no podían tener connotaciones alejadas del intento de mostrar que las miserables condiciones no eran naturales sino producto de un fracaso político.¹⁷⁶ Los millones de inmigrantes, sin embargo, ya para mediados de los ochenta, tenían muy bien asentada una nueva estética y una forma de vivir la ciudad que comenzaba a ser denominada como cultura chicha.

El término chicha no era nuevo en el imaginario urbano peruano. Había surgido desde las esferas musicales de los años sesentas con el asentamiento masivo de los inmigrantes andinos y una mayor comunicación entre diversas áreas geográficas debido a la expansión de la radio y los aparatos fonográficos. Todavía en la década del sesenta, sostiene Wilfredo Hurtado Suarez, en “La música y los jóvenes de hoy, los hijos de la chicha”, que se podía definir culturalmente al Perú como un grupo más o menos definido de islotes. Es decir que, sin dejar de ser un país marcadamente multicultural, las grandes áreas culturales se encontraban delimitadas con cierta claridad. La multiculturalidad era entonces la marca más evidente que separaba en emplazamientos fijos a los sujetos y contribuía a la rígida estratificación social y las diferencias económicas.

El multiculturalismo, expresión ideológica de la multiculturalidad,¹⁷⁷ no tenía sin embargo mayor presencia en un Estado que intentaba en la medida de sus posibilidades

¹⁷⁶ En *Gregorio* lo habíamos visto como la negación del quechua, la ausencia de políticas de vivienda digna, el fracaso de la escolaridad en los niños, la ausencia de protección al trabajador que termina causando la muerte del padre, etc.

¹⁷⁷ El multiculturalismo tiene sus orígenes en la coexistencia pacífica de los diferentes grupos culturales. Su importancia en el siglo XX se da a causa de la preponderancia de los nacionalismos xenófobos y las

“occidentalizar”, convirtiendo a un grupo de sus individuos en sujetos “modernos” aunque participantes de una modernidad periférica y a otros en los denominados sujetos de la modernidad.¹⁷⁸ Es preciso señalar que el mosaico cultural en Latinoamérica es de características propias con respecto a otras latitudes, de allí la intensa polémica desatada en teorías sobre la constitución del sujeto en conceptos como transculturación, hibridación y heterogeneidad, que hemos citado anteriormente. Por ello Martin Hopenhayn en “El reto de las identidades y la multiculturalidad” llega a acercarse a un definición de lo que denomina “problema multicultural” como signo distintivo originario del subcontinente. Esto se debe a que las condiciones en las que se produjo el contacto de las diferentes culturas, especialmente en casos como el peruano han creado que su convivencia, además de conflictiva, esté marcada por procesos profundos de desigualdad que han marcado todo intento de hibridación. El caso particular del Perú, la multiculturalidad tenía un nombre propio al ser conocida como “el problema del indio” y los intelectuales del nuevo estado republicano se planteaban qué hacer con los

terribles consecuencias de las conflagraciones mundiales. En Europa , las dos guerras mundiales originadas en su territorio, mostraron los peligros de la intolerancia hacia las diferencias culturales. En ese contexto, escritores como John Murray en Canadá plantearon la idea de un mosaico cultural coexistiendo armónicamente en un territorio o entidad política.

¹⁷⁸ Bernal Herrera Montero, en “Estudios subalternos en América Latina”, retoma las críticas de Saurabh Dube sobre la modernidad como creación occidental, sostiene la presencia de sujetos modernos metropolitanos y periféricos, estos últimos de diverso tipo de acercamiento al arquetipo clásico de hombre blanco, europeo, ilustrado y occidental (120). Herrera nos recuerda que el término subalterno puede también adquirir connotaciones más concretas, como el de campesino. Esta afirmación nos acerca a nuestro punto de vista de la migración como el encuentro de sujetos, uno urbano, autorepresentado como sujeto moderno, aunque desde una occidentalidad “bastarda” (en términos del sujeto criollo de Portocarrero) y el campesino que migra, representado (por otros) como un sujeto de la modernidad. Es en el tránsito del migrante a sujeto popular urbano que este adquiere poder de gestión o agencia.

millones de pobladores no participantes en el proyecto de nación que habían pensado para el nuevo territorio.¹⁷⁹

Por ello todo intento desde los aparatos de producción discursiva urbanos, de propiciar la interacción entre los participantes de las diversas culturas que convivían en territorio peruano tendía a borrar las huellas de una en beneficio de la inmersión del sujeto en la otra. Con la masiva llegada de inmigrantes comenzó a darse un nuevo tipo de relaciones entre los habitantes urbanos y se acentuó un efecto de interculturalidad. La existencia de diversas identidades (la andina con toda su diversidad) y la tradicional o criolla, en un solo espacio generó una acentuada interculturalidad, especialmente en las capas populares urbanas. El término multiculturalidad, podría también entenderse siguiendo la terminología de Miquel Rodrigo Alsina como un “estado o condición”, mientras que la interculturalidad se comprendería como una “relación que se da entre las culturas que se encuentran en una relación de multiculturalidad” (74).

La teoría que postula la multiculturalidad, conocida como multiculturalismo, a decir de Carlos Giménez y Graciela Magenesi, involucra términos como coexistencia, evidentemente en condiciones mínimas de igualdad y armonía, principios difíciles de alcanzar en una ciudad nacida artificialmente para controlar el entorno rural y que hasta

¹⁷⁹ Como señalamos en los capítulos anteriores, se plantearon diversas alternativas de construir una nación más homogénea de la que había sido el Perú del siglo XIX, entre ellas se encuentran, desde la gradual eliminación y la importación de inmigrantes de los países nórdicos (planteada por Clemente Palma), hasta la postura de Mariátegui quien sostenía que se trataba sobre todo de un problema económico debido a la estructura feudal de los Andes.

el contexto que nos ocupa no había renunciado todavía a lo que Salazar Bondy denominaba su “hechiza heráldica”.¹⁸⁰

La cultura chicha representa un paso adelante con respecto a esa situación de interculturalidad y muestra la llegada de una interculturalidad sin estar necesariamente auspiciada por un interculturalismo.¹⁸¹ El interculturalismo (*avant la lettre*) al que estaba dispuesto a acceder el estado era el que expandiera la urbe hasta los campesinos andinos. Sin embargo, lo que vimos como el fracaso de la urbe por continuar expandiendo sus presupuestos culturales se tradujo en una interculturalidad “desde abajo”, en la cual, comenzando desde la música, los inmigrantes comenzaron a crear espacios culturales más a su medida de la mimetización que le proponían los debilitados discursos urbanos.

La música chicha nace de esta forma como expresión popular de la interculturalidad, al mezclar elementos de los productos culturales que lo precedían. Arturo Quispe Lázaro nos recuerda que para la década del sesenta en Lima el huayno ya poseía un fuerte arraigo en los sectores migrantes, las melodías de origen caribeño eran sobre todo preferidas en los sectores medios y el rock se escuchaba en los sectores urbanos medios y altos.¹⁸² Quispe no menciona al valse peruano (o lo que se conoce como música criolla en todas sus variantes) que todavía para esa época tenía una

¹⁸⁰ Consciente de la especificidad del multiculturalismo latinoamericano, especialmente en la región andina, la misma que se manifiesta en la misma idea de heterogeneidad radical, de Cornejo Polar, no considero necesario abundar en comparaciones con los casos europeos o norteamericanos.

¹⁸¹ El multiculturalismo nos remite a la acción de interactuar, dialogar, mezclar, etc. Desde su aparición ha sido un concepto polémico. En general el multiculturalismo muestra una mayor preocupación sobre los aspectos culturales sobre factores de otra índole como los de naturaleza económica.

¹⁸² Me refiero al artículo “Globalización y cultura en contextos nacionales y/o locales: De la música chicha a la tecnocumbia”.

presencia importante en los sectores urbanos. Esta omisión puede explicarse en la medida que este investigador de la música y cultura chicha y su trascendencia intercultural se encuentra más preocupado en estudiar los elementos de los que se nutrió la música chicha, ajena totalmente a las estructuras y la idiosincrasia de la música criolla. Es posible entrever también que el valse peruano ya comenzaba a hacer sentir su carácter anacrónico con respecto a este proceso de urbanización que convirtió a Lima en una megaciudad ajena a la imagen evocatoria de los callejones, alamedas, iglesias y suspiros nostálgicos que el valse resaltaba.

Así los pioneros de la chicha comenzaron el trabajo de aprovechar musicalmente su cercanía al huayno por ser el género con el que muchos estaban familiarizados. Este aprovechamiento enriqueció la fuerte influencia de otros ritmos como la cumbia, a la que accedían por medio de los medios de comunicación, e inclusive con elementos del rock de esos momentos, especialmente de los punteos de guitarra de grupos como Santana. Sobre las vertientes que confluyeron en el nacimiento de la música chicha, Quispe destaca sus dos principales vertientes musicales: la tradicional andina, costeña y amazónica y otros géneros extranjeros como la cumbia colombiana o venezolana, la guaracha y el mambo. En cuanto a la ejecución fue fundamental el soporte instrumental adaptado de los grupos rockeros (guitarras eléctricas, timbales, baterías, etc.). El resultado fue la aparición de tres vertientes de la chicha que corresponderían a las tres regiones geográficas del país, las mismas que poseen también su particularidad cultural.

La chicha se constituye de este modo como el primer elemento que amalgama expresiones de las diversas regiones culturales del Perú. Es esta corriente musical la que, desde la periferia de Lima, desde las ciudades de los Andes peruanos y desde las

nuevas aglomeraciones urbanas de la selva, se muestra como una expresión más acorde con las realidades urbanas de su contexto. Paralelamente y en estrecha relación con esta forma de expresión surgirá una nueva manera de vivir la ciudad, ajena a los patrones culturales y estéticos tradicionales. Esta nueva manera será consecuencia del fracaso de la interculturalidad “desde arriba” que planteaba una progresiva hibridación en base a la eliminación de manifestaciones de procedencia andina relegadas al ámbito de la historia y lo folklórico.

Desde un primer momento esta nueva forma de vivir la ciudad, utilizando las herramientas culturales de los lugares de origen para sobrevivir en condiciones adversas, fue relegada al ámbito de lo repudiable estética y culturalmente (entendiendo cultura en su acepción de manifestación letrada). Lo andino se equiparó con lo no moderno, lo estéticamente impresentable, A lo popular migrante se culpó de todos los defectos que la ciudad había presentado desde los primeros momentos de su fundación y que ahora se hacían mucho más notorios debido a su reciente condición de metrópolis: el resultado fue la creación del término “chicha” con connotaciones peyorativas. Con motivos comparativos de la percepción de la semántica de este término, pondremos de ejemplo la perspectiva de la cultura chicha de un sector del cine urbano y las acepciones del vocablo chicha que recoge el DRAE.

En su quinta acepción el DRAE explica que en el Perú este término se usa “en aposición para referirse a cualquier manifestación cultural de origen occidental interpretada y desarrollada por inmigrantes andinos en ciudades grandes como Lima. Cultura chicha, música chicha”. Es imposible separar esta idea de la sexta acepción que

la define, siempre en el contexto peruano, como usada “para referirse a toda actividad informal, de mal gusto y de baja calidad”.

Observamos aquí que la semántica que genera en el discurso oficial contemporáneo la palabra chicha, como manifestación urbana está fuertemente enraizada con la idea de mal gusto y baja calidad con que fue calificada desde sus primeros momentos de surgimiento en los procesos de rápida y desordenada urbanización de las ciudades. Es decir que las falencias y los fracasos de la industrialización urbana, fenómeno de talla internacional que ocurrió en los países de industrialización tardía como señala Mike Davis en *Planet of Slums*, fue atribuido a los que fueron de alguna manera las víctimas de este fracaso. El desorden y la actividad comerciante paralela a la densa madeja burocrática de la oficialidad, de larga data en Lima, como vimos en el capítulo sobre *Gregorio*, también fue una característica atribuida a las nuevas formas de vivir la ciudad de los migrantes. La falta de puestos de trabajo que causó la urbanización sin industrialización fueron cubiertos por manifestaciones denominadas chicha, con sus disqueras independientes, sus radios piratas, sus salones de baile en un inicio improvisados en espacios que tenían otros fines y su propia versión de la urbanización de la ciudad. Una ciudad conocida tradicionalmente por su somnolencia,¹⁸³ su lentitud en reaccionar frente a los imprevistos, su beatería se llenó de pronto de vitalidad en lo que hemos observado como la ciudad mercado ambulante.

¹⁸³ Existen numerosas crónicas que relacionan el cielo de Lima, casi siempre nublado, y el clima, nunca frío ni caliente, con el carácter de sus habitantes.

Mientras las películas de Chaski constituyen un intento de denunciar la reacción de la cultura oficial frente a esa nueva interculturalidad y de dar a conocer esa nueva ciudad en base a su compromiso ideológico marxista, las nuevas formaciones musicales chicheras se presentan como apolíticas hasta la década de los ochenta.¹⁸⁴ Si el compromiso de Chaski parece siempre ser desbaratar ese fetichismo del producto de la mercancía: modos de vestir, música, diversiones callejeras y la propia actividad cinematográfica; vendrá un cine después que se concentre en el disfrute y la ensoñación con esa nueva mercancía que surgía de las también nuevas clases populares. Si Chaski se concentraba en el valor del proceso, proceso de la migración, que convertía a los campesinos en masa desocupada debido a la falsedad del sueño de la industrialización del país, las películas sobre la migración relacionadas al mundo chicha privilegiarán los nuevos productos culturales como la nueva música, la nueva forma de vestir y la nueva jerga urbana.

El objetivo de Chaski será siempre buscar, mediante la mostración de las marcas de enunciación, la forma de sus producciones, etc., generar ese malestar que indique a los consumidores que la actividad de consumo no es gratuita ni placentera sino encubridora de injusticias sufridas por el mismo consumidor. El cine homenaje a los grupos chicha, por el contrario, se centrarán en la actividad de disfrute. Los grupos musicales participarán de esta perspectiva y como tal celebrarán y lamentarán su gesta migrante realizando prácticas que algunos ideólogos de izquierda rechazaban como alienadas. Del discurso de los nuevos migrantes, que sobre todo desde la música,

¹⁸⁴ En los noventa comenzará su participación política que llegará a niveles importantes con “El baile del chino”, el “Baile del teteo”, entre otros ritmos utilizados como herramienta de acercamiento de los políticos hacia los electores de los más humildes estratos económicos.

comienzan a participar en lo que hemos denominado la instancia discursiva migrante se sirve la producción cinematográfica para mostrarnos una versión de esta gesta migrante. El primer resultado es la película *Los shapis en el mundo de los pobres* de la que daré cuenta en este capítulo.

4.b Íncipit y éxipit en el proceso de resignificación en *Los Shapis en el mundo de los pobres*: la construcción del nuevo sujeto popular

En la discusión sobre la formación de una instancia discursiva en torno al migrante es preciso recordar que el proceso de formación cultural o la conjunción de sistemas de pensamiento en el Perú obedecen a sus propias pautas y a un ritmo diferente al europeo. Como tal, la formación de la instancia discursiva, aunque fuertemente influenciada, en diversas instancias por el propio Estado, ha tenido también momentos en los cuales sus sistemas de pensamiento del circuito oficial se han visto desbordados por una realidad de la que ha tenido que alimentarse.

La pertinencia de este intento de diferenciación del caso peruano, tiene que ver con mi precisión del concepto de instancia discursiva dentro del concepto foucaultiano de formación discursiva.¹⁸⁵ Al respecto considero el primero mucho más específico con respecto al segundo, idea que parte desde la propia comparación de la semántica del término instancia, que evoca una idea momentánea y la de formación, más ligado a un proceso de constitución. Una instancia discursiva, como “el migrante” sería un

¹⁸⁵ Me refiero sobre todo al capítulo con ese nombre en *L'Archéologie du savoir*.

momento de la formación discursiva, un registro del mismo en el discurso social de la década de los ochenta en el Perú. En este marco, los eventos discursivos dispersos se producirían en diversos campos del conocimiento. Podríamos tomar como ejemplo su constitución en el área de la medicina al tratar plagas y enfermedades producto del hacinamiento en los pueblos jóvenes poblados por migrantes, o hierbas y medicina natural aportadas por estos. También podrían ocurrir en la prensa con las crónicas de los orígenes de los integrantes de las nuevas bandas criminales o en las tiras cómicas (como la conocida “Serrucho”, sinónimo de serrano, en el diario *La Crónica* de la década del sesenta). Una de las más importantes surgiría desde la economía con los trabajos de Hernando de Soto, sin olvidar la sociología y la antropología, de la cual nos hemos referido en capítulos anteriores.

Considero oportuno seguir las consideraciones de Foucault en el ejemplo que otorga con respecto a la formación discursiva debido a su aplicabilidad a mi idea de relación hegemonía y subalternidad a lo largo de la tesis. Como tal es posible asumir que el migrante ha sido constituido por el conjunto, disperso y desorganizado, de lo que ha sido dicho en el grupo de todos los enunciados que lo nombraban, lo clasificaban, lo describían, lo explicaban, daban cuenta de su desarrollo, indicaban sus diversas correlaciones, lo juzgaban, y eventualmente le daban voz al articular, a su nombre, los discursos que debían pasar como el suyo.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Soy también consciente de que mi propio discurso, aunque a su propia medida, se une a toda la serie de discursos sobre el migrante. Tengo sin embargo la facultad de afirmar que yo mismo migrante, padre, hijo y nieto de migrantes, podría de alguna manera aportar junto a los postulados teóricos, mis propias vivencias que confirmen su aplicación y las vivencias de muchas otras personas que he observado en el mismo proyecto.

Sin embargo es también importante asumir el poder de agencia que este migrante asume al comenzar a sentirse capaz de incursionar dentro de procesos de comunicación anteriormente negados. Para mediados de los ochenta, con la enorme crisis del sistema formal¹⁸⁷ y las nuevas condiciones de vida en las ciudades, el migrante emerge momentáneamente en el discurso, dejando de ser constituido (formado, hecho, hablado, etc.) por los grandes emisores culturales, en intenta enérgicamente formar el suyo propio. Los individuos anteriormente excluidos de la gran narrativa urbana, comienzan a hilvanar sus propias historias en un marco paralelo al sistema tradicional de emisión cultural. Es en ese momento que las producciones de los coliseos y clubes provinciales y departamentales se expanden a redes como la radio A.M. y a escenarios considerados como simbólicos del nacionalismo como los grandes estadios de fútbol.

La industria cultural tuvo por ello necesidad de un importante proceso de resignificación con respecto al inmigrante para constituirlo y representarlo en una nueva relación entre lo popular y lo andino. Lo popular en este momento de la enunciación cinematográfica dejaba de ser lo tradicional inspirado en historias de enraizamiento en valores, emplazamientos, costumbres; y se transformaba en la gesta de desplazamiento, en historias que enfatizaran el cambio, el flujo y la incertidumbre. Como tal la subjetivización del individuo que la habitaba tenía que entrar también en un proceso de cambio. Así se constituía una subjetividad popular migrante.

Para este proyecto, la industria productora del género narrativo-representativo industrial necesitaba nuevos referentes que acompañaran a los grandes dramas del cine

¹⁸⁷ Por sistema formal me refiero a las manifestaciones políticas, económicas, sociales, etc., que se articulaban en la vida urbana de la década de los ochenta.

de referencia andina y el cine urbano peruano y a los del cine norteamericano al que se había acostumbrado al público. Es así que, conviviendo con otros sujetos protagonistas en la ficción cinematográfica, aparece una historia del migrante, despojada de mayores y explícitas intenciones ideológicas, que al mismo se enfocara en la identificación del público con una gesta celebratoria.

Por ello considero que *Los Shapis en el mundo de los pobres* se constituye como una película en la cual la industria cultural intenta retomar el orden y control del discurso sobre el migrante, alejándolo de la denuncia militante al estilo Chaski, resignificando una nueva realidad que la había desbordado. Pero a su vez se ve obligada a colocarlo en el centro de las representaciones antaño reservadas para un sujeto tradicional criollo. La irrupción de los nuevos sujetos populares del que habla Matos Mar, y del que me he ocupado tanto en la introducción como en el primer capítulo, llega hasta el cine y lo fuerza a celebrar la nueva llegada del migrante, antes que seguir criticando el anacronismo de los patrones culturales del sujeto criollo. Si el cine urbano realista se había concentrado, tanto en alegorizar la muerte de lo popular criollo como en denunciar la casi desaparición del Estado, la comedia musical sobre el migrante va a celebrar su triunfo y su ascensión económica sin mayor participación estatal.

Como vimos en las películas anteriores, al dejar atrás, tanto el costumbrismo y el simbolismo,¹⁸⁸ y recuperar una idea de realismo del texto con su referente, los creadores urbanos optaron, conscientemente o no, por recrear íncipits fuertemente

¹⁸⁸ En estas categorías se incluyen las producciones peruanas, desde los films inspirados en los melodramas mexicanos, hasta las producciones de Armando Robles Godoy.

anclados en los contextos. En el caso de *Los Shapis en el mundo de los pobres*, a diferencia de los otros íncipit que hemos visto, se presenta una entrada en texto que interpela lo menor posible a la audiencia, remitiéndola al elemento principal, al rasgo más connotativo de su experiencia migrante: el rechazo de la estética chicha y la cultura que esta vehicula por parte de la sociedad limeña. Desde esta conflictividad, ampliamente identificable en el espectro social de su momento, se procede a armar una trama, desde allí establece su diégesis. Sin embargo, como hemos visto, al tratarse de una película homenaje a la gesta del migrante en la representación de su manifestación más importante: el grupo chicha, se procede a la constitución de una especie de comedia musical. De esta forma se sublima el conflicto a través del humor y la aparente situación de conflicto cultural se resuelve con el éxipit.

Sobre el uso y abuso de la comedia en la representación de una instancia del proceso migratorio, podemos apoyarnos en Noel Carroll, quien en *Engaging the Moving Image*,¹⁸⁹ relaciona contundentemente la otredad, la antítesis de lo que se quiere representar como los patrones oficiales de bondad y belleza, con las representaciones de sujetos mediante el horror y el humor.¹⁹⁰ Es a través de la primera de esas estrategias representativas que se comienza a construir la subjetividad popular utilizando al migrante.

¹⁸⁹ Me refiero específicamente al capítulo “Ethnicity, Race, and Monstruosity: The Rhetorics of Horror and Humor”.

¹⁹⁰ Así, Carroll nos entrega ejemplos de la representación horrfica del irlandés en la literatura inglesa del siglo XIX, la animalización de las tropas estadounidenses que ocuparon Roma por los italianos y la constante representación de los africanos en los géneros de horror y la comedia.

Sin temor a realizar una extrapolación exagerada considero pertinente citar un ejemplo de un momento de enunciación de la industria cinematográfica en el Perú: Las estrategias discursivas entre la película *Rambo II* y *Los Shapis en el mundo de los pobres* estrenadas casi al mismo momento con una favorable recepción por el público urbano en el Perú. *Rambo* (en todas sus versiones) facilitaba la comprensión de un héroe que vehiculaba un mensaje político y estético evidente: la identificación del público internacional con las campañas que libraba el ejército estadounidense en defensa de los planes de su gobierno.¹⁹¹ En tal sentido se utilizaba un personaje de fácil reconocimiento, sin mayor pretensión intelectual, pero con una gran atracción por parte de los espectadores y su trama se basaba en la acción intensa y los momentos de drama con una instancia fílmica puesta al servicio de la construcción del héroe. Los Shapis en cambio se mostraban en base a la comicidad grotesca y la pretendida identificación que podía lograr al mostrar la gesta del inmigrante, se venía abajo al representar a todos los protagonistas como caricaturas de sus propios personajes.

Al respect Carroll agrega que, “where the iconography of beauty may be employed to advocate certain political persuasions, the imagery of horror and humor can be mobilized to stigmatize opposing political factions” (103). Ambas películas, multitudinarias en el mercado peruano, representaban, dos caras distintas del mismo discurso, de manera que el mismo espectador podía amalgamar sus agendas sin mayor contradicción entre ellas.

¹⁹¹ Béatrice Fleury-Vilatte nos recuerda esta confluencia de intereses entre los ficcionales del héroe cinematográfico y los políticos del ex actor elegido presidente. Al respecto Reagan había declarado, después de ver la película que ésta le había proporcionado una clara idea de cómo actuar en caso de un ataque terrorista (112).

La comicidad y la caricatura quiebran la identificación en este caso, debido también a la separación entre la industria audiovisual y los sujetos representados. La autoparodia que pudiera y podía de alguna manera servir de expresión a los migrantes en géneros donde tenía mayor acceso, como la música o el campo de los discursos ambulantes, no se presentaba en el cine, donde este no controlaba, sino muy tangencialmente el discurso sobre sí mismos. La noción de un sujeto ya instalado y en constante negociación con la “ciudad mercado”, ajeno a toda moralidad y propenso a lo que se denominó el cinismo de la época de los noventa, no tenía mayor presencia en el cine sino desde una mirada externa que era conferida por la industria cinematográfica, recordemos que esta fue la primera película sobre este denominado “mundo chicha”.

Ese es el presupuesto desde donde se condensa en el íncipit y el éxcipit, de manera que pueden constituir una sola historia, una unidad donde al fin se hace presente la gesta del inmigrante, pero donde la industria cinematográfica se constituye como una mediación que logra impregnar sus huellas en el discurso migrante.

Si el íncipit nos dice así comienza la nueva historia de lo popular en su versión ya mayoritaria de lo popular migrante de raíces andinas, el éxcipit cierra el círculo narrativo con un producto terminado que ha borrado toda huella enunciativa para sumergir a los espectadores en la plenitud de verse reflejados en lo que acaban de presenciar. Si en la experiencia cinematográfica, Gregorio se asociaba en su contexto con el incómodo recuerdo de los niños trabajadores, uno de ellos muerto electrocutado

en los mismos momentos en que Chaski producía sus películas,¹⁹² Chapulín el dulce, el cantante del grupo Los Shapis, cargaba consigo el aura del provinciano triunfador.¹⁹³

Inspirado en las tesis de Lacan, Victor Vich nos afirma en "Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia" que "la cultura, el universo simbólico del sujeto, es fundamental para la constitución del yo y es el elemento central en la formación de las identidades sociales (28). Las prácticas culturales, como las narrativas urbanas, son las que subjetivizarían al individuo. Por ende el denominado universo simbólico, en este caso moldeado desde los medios masivos, sería determinante para el tipo de "yo" que se construye.

La constitución del "yo" migrante, dentro de lo popular urbano en el Perú, comienza a surgir fuertemente en el mundo de las representaciones populares y en las prácticas sociales de la urbe, de manera que la problemática planteada por Chaski resultaba ya inconclusa para dar cuenta completa del fenómeno de integración del denominado sujeto migrante en la serie de discursos urbanos. Esta necesidad de "interpretar al mundo" como sostiene Vich, desde la formación de la denominada cultura chicha es la que recoge la película *Los Shapis en el mundo de los pobres* y la

¹⁹² En 1983 un niño abandonado que trabajaba en las calles del centro de Lima murió electrocutado en la caseta de electricidad donde solía dormir. Su cuerpo nunca fue reclamado y la prensa lo identificó simplemente como Petiso. El caso originó una campaña de sensibilización sobre los numerosos niños que vivían en las calles de la ciudad, ganándose la vida en las más precarias condiciones con una tasa de abusos y mortalidad imposible de identificar plenamente. Ese mismo año la municipalidad de Lima, en un intento de paliar esta situación, abrió un centro conocido como la Casa de los Petisos. En el año 2008 se cumplió veinticinco años de estos acontecimientos y el diario *La República* realizó una nota con el título: "La casa de los petisos, el hogar que les hacía falta".

¹⁹³ Las canciones sobre la gesta migrante son numerosas en las composiciones del grupo Los Shapis, la misma que ha sido recogida por la industria cinematográfica en la película que analizo y por la televisión en la miniserie *Chapulín el dulce*, producida por Frecuencia Latina en 2008.

textualiza en el íncipit y éxcipit de la película, independizando su trama del resto de la película.

Al planteamiento de *Gregorio*, cercano a los postulados sobre la heterogeneidad radical de Cornejo Polar, el íncipit y el éxcipit de *Los Shapis en el mundo de los pobres* responde con la representación de un proceso de hibridación cultural, bastante próximo a las tesis de García Canclini, quien en una nueva edición de *Culturas híbridas* (2001) explica la hibridación como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (iii). Añade también que esta combinación se produce frecuentemente como resultado de procesos migratorios y que su objeto de estudio no es necesariamente la hibridez sino los procesos de hibridación (vii). En este punto considero que dialoga con la idea de heterogeneidad planteada por Cornejo Polar, pues uno de los resultados de este proceso puede ser la aparición de una nueva categoría de análisis, creada por el autor de *Escribir en el aire*, Si en el capítulo dedicado a *Gregorio*, la aparición del migrante, se producía como un enfatizador de la heterogeneidad urbana, en *Los Shapis* esta heterogeneidad se pondrá a prueba, como comprobaremos a continuación.

La combinación, de íncipit y el éxcipit de *Los Shapis en el mundo de los pobres*, abarca el tiempo de dos versiones de una canción típica del ritmo chicha. Me refiero específicamente a la canción “Shapis corazón”, de gran identificación con los avatares del grupo, pero que después cedió su paso a otras mucho más trascendentales en su producción. Las canciones del género de lo que actualmente se denomina música tropical peruana en su vertiente chicha de los años ochenta suelen ser de corta duración.

Se trata de canciones de aproximadamente tres minutos, con una introducción de mediana duración. La primera guitarra juega un rol primordial con una combinación de notas agudas, acompañada de una percusión que en los años ochenta, todavía no poseía las características electrónicas que aparecieron con otros ritmos posteriores como la tecno cumbia y la cumbia norteña. En la participación de esta primera guitarra se presenta un claro proceso de hibridación debido a que el punteo con efecto de delay¹⁹⁴ la vuelve fácilmente identificable con respecto a otros ritmos¹⁹⁵ y delata la combinación del instrumento extraído del rock, la melodía de origen andino y el ritmo con influencias tropicales. Si bien es cierto la canción muestra claras influencias de géneros que la habían precedido como la denominada cumbia psicodélica, los teclados del órgano, en lugar de inspirarse en el sonido de instrumentos occidentales, buscan representar el sonido de los instrumentos de viento andinos, de cuya cultura los integrantes del grupo habían bebido profusamente. En el caso del órgano de “Shapis Corazón”, sostiene Emanuel Ruiz, los teclados buscan su inspiración en los sonidos del rondador, originario del norte de la región andina, específicamente ecuatoriana. Con ello podemos ver el gran intercambio cultural que reflejaba la mezcla cultural en gestación en las ciudades del Perú, especialmente Lima.

Sobre este fondo musical se inscriben en el íncipit y el éxipit, formando una pequeña escena-secuencia cada una. El aspecto formal juega un rol trascendental en

¹⁹⁴ El efecto de delay serviría para crear lo que se conoce como un colchón armónico que ayudaría la ejecución de la letra a los cantantes de extracción popular y con poca educación formal en el canto.

¹⁹⁵ Emanuel Ruiz, guitarrista de ritmos tropicales afirma que otra de las características que son frecuentes en la chicha de ese momento es la ausencia de púas o picks en la ejecución de los punteos. Según Ruiz, esto se debe a la intención de darle mayor golpe o percusión a cada nota. Los punteos sin púas, siempre de acuerdo a Ruiz, se vuelven más limpios, es decir que se hacen notar más. Esto facilitaría la interacción que tiene la guitarra con la primera voz.

estas dos partes debido a que cada una ocupa una versión de la canción. La primera, constituida por el íncipit es la versión instrumental que alimenta la puesta en escena. En ella la entrada en texto tiene solamente el audio de la larga introducción de la canción. En la segunda parte (el éxipit) se introducen otros elementos como la voz en la canción, cuya letra, como veremos es muy significativa de todo el discurso del film.

El íncipit comienza con la toma en contrapicado del plano tres cuartos de la bailarina de moda en los programas cómicos peruanos y en los espectáculos conocidos como café teatros: Amparo Brambilla, sobre esta figura, contorneándose cadenciosamente con un ritmo jamás escuchado en las salas peruanas, se superpone el logo de la película en un color amarillo encendido que nos entrega ya las primeras huellas de la estética chicha que la película intenta representar. Detrás de la bailarina y su atuendo de plumajes se puede ver a todo un conjunto de baile. Se trata de la coreografía del “Ballet de Juan Carlos Próspero”, muy conocido en los ambientes televisivos. Paralelamente se escucha el audio de la canción “Shapis corazón”, en una versión arreglada especialmente para el íncipit de 2.36 minutos.

La anatomía de la bailarina ocupa gran parte de las preocupaciones de la instancia enunciativa. En ella se centra la mirada masculina, que ya sea popular criolla o chicha, es una constante en las representaciones narrativas representativas peruanas. Las tomas de Brambilla sin interrumpirse, dejan ver también los créditos en el mismo tinte amarillo que tuvo el logo. Inmediatamente se produce el ingreso de los que serán los personajes de la película, no como tales sino como los actores que van a presenciar el espectáculo musical. Como tales van ingresando por parejas. Esta es la entrada en texto de la película. La representación de una coreografía estilizada de una canción chicha

modificada especialmente en su estructura, sin cambiar el contenido, denota la entrada de ese género en los musicales populares masivos del circuito limeño.

A ese espectáculo ingresan los actores, quienes al escuchar los acordes musicales muestran reticencia a quedarse en el lugar. Todos van ingresando con cierta resistencia, mostrando su desdén por el espectáculo donde Brambilla semidesnuda y el resto de bailarines continúan contorsionándose al ritmo de la introducción de “Shapis corazón”. La cámara produce primeros planos, tanto del rostro de la bailarina como del vientre de la misma, cuyo sexo aparece ligeramente cubierto por una prenda diminuta durante una toma de mediana duración. Detrás de ella se puede apreciar al resto de bailarines, las mujeres semidesnudas y los hombres vestidos con traje blanco. Los asistentes al musical, como los espectadores de la sala, se han dado cuenta ya de la novedad del espectáculo. No se trata obviamente de un musical común y corriente, género que el cine de Hollywood ha cultivado con notable frecuencia. Como tal no se aprecia a Maurice Chevalier en *The Love Parade*, tampoco se escuchan los tonos de “King Creole” emitidos por Elvis Presley. Ni siquiera es posible entrever alguna similitud con los grandes musicales de fines de los setenta. *Grease*, *Fame* o *Footlose* asociados con ritmos que causaban también furor en los circuitos radiales latinoamericanos, haciendo partícipes a sus juventudes de una modernidad periférica, pero modernidad inspirada en modelos de consumo impuestos por los medios.

El ritmo y la coreografía, reconocidas ya por la audiencia, tanto la ficcional como la real, son las de la música chicha. Entre ese reconocimiento que causa el rechazo de los actores y la simpatía de los espectadores reales (que han pagado su entrada para ver

y escuchar las canciones de Los Shapis) se centra toda la conflictividad que plantea el íncipit.

Jean-Jacques Lecercle nos dice que el íncipit es también un “repli textuel, une monde que le reste du roman va déplier, compliquer et expliquer” (13). Este mundo que la película nos presenta, el de un registro musical que invade todo el universo hasta el momento a nuestro alcance (el lugar cerrado del local), es el que se pondrá en conflicto en la película. Es el universo de las producciones culturales, el que se representa a través de la estética extraída de una producción televisiva a la que los peruanos se encontraban acostumbrados en esos años, pero que nunca se había asomado a las pantallas cinematográficas. Se trataba, tanto del programa *Trampolín a la fama*, donde aparecían grupos de chicha que, soportando las bromas del anfitrión, podían mostrarse al público; como el de *Risas y Salsa*, que hizo populares a las bailarinas de la época en un estilo muy inspirado en las producciones argentinas de presentaciones de las denominadas “vedettes”.

La película combina esta práctica de la industria televisiva con la presentación de un ritmo todavía nuevo en los grandes circuitos populares. Tanto *Trampolín a la fama* como *Risas y Salsa* articulaban la imagen de producciones populares que en el caso de *Trampolín*, vendía la imagen de lo criollo y lo tradicional Limeño apoyado en la personalidad de su anfitrión Augusto Ferrando.¹⁹⁶ En el caso de *Risas y Salsa*, desde su

¹⁹⁶ Augusto Ferrando Chirichigno, animador de ese programa, había comenzado animando una serie de presentaciones conocidas como “La peña Ferrando”, dedicada sobre todo a descubrir valores en el ámbito de la música criolla y la comicidad. Ferrando condujo el mismo estilo de programa por 30 años. Se trataba de un animador que, imbuido de buena voluntad matizaba la búsqueda de nuevos talentos con la interacción con el público. En ella, la audiencia testimoniaba las bromas del anfitrión a uno de sus colaboradores de raza negra, al que hacía pasear como mono en una bicicleta, mientras recibía también su dosis de bromas por parte de Ferrando.

propio nombre se podía advertir la orientación cultural de este programa cómico. El programa iniciaba todas sus secuencias con una canción del venezolano Oscar de León y con vedettes semidesnudas contorneándose sensualmente a cada lado de los presentadores. La salsa neoyorkina o antillana, además de las escenas, creadas por productores argentinos e inspiradas en los programas cómicos de ese país no utilizaban al migrante sino ocasionalmente para resaltar su ajenidad a los patrones culturales urbanos tradicionales de otros personajes.¹⁹⁷

Uno de los actores más conocidos era Adolfo Chuiman y su personajes “El Pícaro” donde interpretaba a “Manolo”, criollo enamorado, personificación de la denominada viveza criolla. En un contexto social de abrumadora mayoría provinciana, este personaje llegó a ser legendario en la televisión peruana y varias de sus expresiones salieron al contexto social en forma de ideologemas como la pregunta “¿Quién soy yo?” a la cual le seguía la respuesta “Papá”. La segunda pregunta era “¿Con quién estas?”, la cual tenía la misma respuesta. Luego Manolo terminaba con un “Entonces pues hermano”, mostrando que había imbuido a sus compañeros la confianza de contar con sus “criolladas” para llevar a cabo sus engaños. Esta corta conversación mostraba una interdiscursividad donde el capital simbólico del criollo en la ciudad se mostraba como una llave para el ingreso de las nuevas masas a la “urbanidad”. Al respecto Luis Peirano y Abelardo Sánchez León resaltan el alto grado de identificación que Adolfo Chuiman o el personaje de Manolo “logró despertar en la teleaudiencia a través de la creación de un personaje netamente urbano, de origen social medio, de un

¹⁹⁷ Si bien el elenco de *Risas y Salsa* estaba conformado por varios actores de procedencia andina, esta característica escapa al análisis textual. Es el caso del actor Rodolfo Carrión, de procedencia ancashina, popularizado como “Felpudini” por el libretista Aldo Vega en el sketch cómico “El Jefecito”.

barrio tan limeño como Breña, distante del mundo de las barriadas, de los migrantes y de los provincianos”. (129)

Ya para mediados de 1985, la fuerza de la propagación de la cultura de los inmigrantes comienza a forzar a la televisión a dar cabida a elementos de la denominada cultura chicha. Son recordadas apariciones como las del cantante Chacalón en el programa de Augusto Ferrando. El cine sin embargo, se mantuvo como un medio de expresión que, a diferencia de su participación en otros países, no se había entendido como elemento de propagación masiva de prácticas culturales.

Dentro de este contexto, la puesta en conflicto del rechazo a la estética chicha va a encontrar resolución en el éxipit. A él se llega en un salto cronológico en la forma de prolepsis en el cual los actores del íncipit, despojados del rol que tenían en el resto de la película, han realizado un cambio en su percepción estética, incorporando la chicha en sus preferencias musicales. Este trabajo de incorporación ha sido trabajado a lo largo de la trama. En el conjunto que forman el íncipit y el éxipit, sin embargo, como historia autónoma, los actores se presentan liberados de la máscara de su personaje cinematográfico y adquieren las características de los actores cómicos de televisión del que también se inspira el film.

El éxipit, en contraste con el íncipit que diferenciaba claramente sus límites con el resto de la película por su fundido en negro, se articula con el final de la trama por medio de una presentación de fotografías en forma de slideshow que da cuenta del final de la ficción con la inclusión de una especie de minidocumental fotográfico del viaje de Los Shapis a París, el centro simbólico de la cultura occidental. El audio reproduce el

sonido del click fotográfico en cada escena que muestra a los integrantes del grupo en actitud celebratoria, como homenaje a la epopeya del cultor del género chicha. Este slideshow se complementa con la retoma (y su resolución) de la aparente conflictividad que se había presentado en el íncipit, cuando los asistentes se resistieron a participar del espectáculo.

A partir de allí, el éxipit reproduce las características de espectáculo del íncipit, con la inclusión del grupo *Los Shapis* en el escenario. En él, Julio Simeón, más conocido por su alias musical: Chapulín el dulce, comienza a tomar protagonismo sobre la bailarina Amparo Brambilla. La introducción de la canción “Shapis corazón” da paso a la letra de la misma interpretada por Chapulín:

Ahora que tienes platitai, ahora que tienes casitai,

ya no te llaman el cholo, a no te dicen el indio,

Todos de buscan te llaman, te pasarán la voz.

Corazón de cholo, corazón serrano,

corazón de shapis, corazón de chapulín.

Ahora que tienes platitai, ahora que tienes casitai,

no te olvides de los pobres, no te olvides del enfermo,

acuérdate de los niños, eso te hará feliz.

Corazón serrano, corazón del pueblo,

corazón de Jaime. Así, así, así...

Lo primero que podemos resaltar es la hibridez de los sintagmas más representativos de la letra de la canción: casita y platita. Los diminutivos, abundantes y frecuentes en el habla peruana se enriquecen con el incremento del sufijo “i” final, patrimonio del español andino de raíz quechua. Esto le da una característica de autoridad al intérprete debido a que se posiciona desde dentro del grupo al que se dirige: inmigrantes andinos que han llegado a la ciudad y que conservan todavía una fuerte marca cultural de sus lugares de orígenes. Desde esta posición podemos ubicarnos en el tiempo del “ahora”. La canción no es tributaria de los marcados lamentos de las empresas y proyectos frustrados que son también frecuentes en la música chicha.

El tiempo de la canción es el tiempo del triunfo final del inmigrante en la gran ciudad, triunfo representado por el poder adquisitivo y el acceso a la propiedad, este último tan apreciado en una cultura urbana de reciente procedencia agraria. Si a fines de los sesenta y durante los setenta, gran parte del discurso político se centraba en los logros de la Reforma Agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado que dio al campesino acceso a la propiedad de la tierra, esta canción parecería formar su complemento en el contexto urbano.

Sin embargo, una mirada más cercana nos da cuenta de que, a diferencia del acceso del campesinado en su mayoría indígena a la tierra, el acceso de sus descendientes a la propiedad urbana se realiza en circunstancias completamente diferentes. En el primer caso, el gobierno de Velasco había movilizó una gran

maquinaria cultural para apoyar la reforma agraria, dando a este acceso una característica reivindicatoria dirigida y ejecutada desde el estado. El estado se presentaba de manera paternalista otorgando las parcelas a sus habitantes, organizándolos en cooperativas, educándolos en los programas del SINAMOS. Esta fue una de las posiciones ideológicas en conflicto en el incipit de *Gregorio*. Allí el padre del inmigrante trataba de convencer al hijo de quedarse en el campo trabajando una tierra de la que finalmente podían sentirse todos propietarios.

A diferencia de este proyecto colectivo, estatista y controlado de la tenencia y posesión de la tierra agrícola, la adquisición de bienes en la ciudad se presenta en el éxcipit, mediante la canción, como un logro individual en el cual no se nombra al estado de manera alguna. En el imaginario de estos nuevos habitantes de la ciudad que pugnan por su participación en lo popular urbano, metonimia de lo popular nacional, el proyecto populista estatal ha desaparecido. Todo lo contrario, son los pequeños productores privados y la iniciativa individual los que finalmente permiten el éxito del grupo. En la ciudad ya no existe utopía ni participación colectiva popular en tándem con el liderazgo del Estado. A partir del fracaso de esta configuración hegemónica de lo nacional popular, el éxito se mide en base al poder de consumir. “Platita y casita” han sido conseguidos en un contexto que responde a una antesala de lo que sería el neoliberalismo radical de los años noventa. En la versión de la canción, el éxito se medía en la construcción de una economía, más que de una sociedad.

Dentro del discurso de la película este acercamiento resulta triunfalista y limitante a la vez. Reducir el éxito del migrante al terreno económico va a producir también su

subjetivación: la figura del “cholo platado”.¹⁹⁸ Desde esa posición (de cholo platado) en la sociedad, dinero y casa han sido conseguidos por el inmigrante sin mayor participación de las instituciones nacionales. Estas primeras líneas son contemporáneas con otros trabajos desde la antropología, sociología y economía que emprendían en ese mismo contexto histórico estudiosos como Matos Mar en *Desborde popular* y Hernando de Soto en su *El otro sendero*.

A veces los economistas cuentan mejores historias que los novelistas, sentenciaba Mario Vargas Llosa en el prólogo de *El otro sendero*, y mientras las tesis de De Soto no abundan en referencias a la retribución y la hospitalidad en la idiosincrasia del inmigrante andino, enfocándose más en su capacidad empresarial, “Shapis Corazón” toma otro rumbo. La canción de Los Shapis presenta cierto reconocimiento social, consecuencia del ascenso económico en: “Ya no te llaman el cholo. Ya no te dicen el indio”. En estas líneas de la canción podemos comprobar que el ascenso social, dentro de la sociedad popular migrante, viene percibido como el alejamiento de la imagen del inmigrante de sus raíces étnicas y culturales.

El cambio desde la segunda persona del singular, de la manera como se dirigía al migrante; hasta la tercera persona del plural, como se refiere a los que han dejado de asociar (por lo menos abiertamente) a este inmigrante con su connotación étnica y cultural tiene que ver con una cultura de racismo y marginación enraizada en la

¹⁹⁸ Esta imagen es recurrente para mostrar a una persona que, adquiriendo las posibilidades económicas antes negadas a él o ella, nunca puede acceder a los capitales simbólicos que le permitan ascender en el plano social. El cholo con plata o cholo platado refiere a una mirada esencialista que será frecuente en la representación del éxito de los migrantes. De esta forma el nuevo rico no solamente es distinguible por sus hábitos de comportamiento, sino que lleva marcado en el color de la piel el estigma de su carácter advenedizo a los bienes de consumo.

sociedad limeña. Al asignarle valores a los enunciados será posible simplificar y esclarecer estas cargas connotativas.

Si otorgamos al inmigrante andino el valor A y a la posesión de los bienes el de B, veremos que, en el discurso de la canción, la percepción de la sociedad urbana es que para acceder a la posesión de B hay que dejar de ser A. por ello es que el resto de la canción adopta un cambio de modo, pasando al imperativo en un intento de revertir esta situación “No te olvides de los pobres. No te olvides del enfermo. Acuérdate de los niños”. Si bien es cierto niño y pobres, no remiten al mundo andino, es preciso recordar que la marcada relación de los estratos sociales con el origen étnico y regional de la sociedad peruana, retratada desde los tiempos de la pintura de castas, nos entrega la idea de que la canción se refiere a personajes del mundo popular del cual participaba el migrante andino como elemento mayoritario y por primera vez con una masivo protagonismo en el mundo audiovisual.

La letra, con su mensaje fraternal, emplaza, nuevamente en segunda persona del singular, a toda la audiencia, musical y a los espectadores cinematográficos, siguiendo un estilo típico de los musicales. Rick Altman, en *Genre, The Musical, a Reader*, sostiene que, a diferencia de otros géneros, la presencia del espectador es frecuentemente puesta de manifiesto por el musical. (138) De esta característica se sirve para emplazar a los espectadores, delatando también las huellas de la enunciación, ya no mediante el testimonio, como en *Gregorio*, sino desde el audio musical. Cuando el grupo enfatiza “Corazón de cholo, corazón de Shapis (antiguos guerreros andinos), corazón de Jaime (Jaime Moreyra, compositor y primera guitarra del grupo)” infiere

que la actividad fraternal, sin llegar a ser una actividad colectiva desde el Estado, puede encaminar a la idea de “felicidad” con que termina la canción.

Esta manifestación popular, emanada desde la música, se presenta con gran presencia en lo que habíamos visto como la formación del universo simbólico del sujeto. Para llegar al cine y participar en la reconfiguración cultural, desde la idea de un migrante sufrido, fracasado y aplastado por las falencias debido a la desprotección de un Estado en vías de desaparición; hasta la de un inmigrante triunfador en la capital, se ha escogido el género de la comedia. Solamente desde la comedia se procede a presentar este triunfo, de manera que en su lectura, termina siendo una victoria pírrica donde el discurso del migrante, pasa desde la negación hasta la comicidad.

En efecto, las cámaras intercalan las tomas del grupo musical y los bailarines en el escenario con la de los actores, despojados de la máscara de los personajes que interpretaron en el resto de la trama. En ese momento se muestran todos ya convencidos de las bondades estéticas del ritmo que escuchan y se entregan a él en un frenético baile. En la intensidad de su convencimiento y su condición de “neoconvertos” se revela la agenda del éxipit. Los festejantes se contorsionan exageradamente en movimiento ajenos a los del baile de la música chicha y que más tienen que ver con una actitud que deja en claro la artificialidad de su ejecución. Las tomas se concentran en los que más exageran, y en un instante que el meganarrador parece intentar privilegiar, una pareja de un hombre y una mujer es interrumpida en su baile por la llegada de un presunto homosexual, quien golpea a la mujer y comienza a acariciarse y contorsionarse junto a su nueva pareja.

Esta acción, muy influenciada, como la mayoría de las actuaciones, en los programas cómicos de la televisión donde la homosexualidad era motivo privilegiado de burla y escarnio se complementa cuando la cámara regresa la toma que desde un inicio nos mostraba en el escenario el cuerpo semidesnudo de Amparo Brambilla y las bailarinas, junto a los vestidos de traje de los bailarines y el uniforme del grupo Los Shapis.

El último plano, que termina el éxipit, se concentra en enfatizar la abismal diferencia de talla entre Chapulín y Amparo Brambilla, dúo fácilmente reconocible en el imaginario popular como la pareja que en el programa cómico *Risas y Salsa*, interpretaban Justo Espinoza “Petipán” y Amparo. En la secuencia televisiva, las situaciones hilarantes dependían de la ridiculización de “Petipán”. En ese mismo año, las figuras de identificación hegemónicas tenían más cercanía con John Travolta y Olivia Newton John en *Grease* y el posterior drama urbano neoyorkino en *Saturday Night Fever*. En cambio, la escena final de *Los Shapis en el mundo de los pobres* enfatiza su referente cómico televisivo. Consecuentemente, lo popular urbano en su versión migrante, visto en términos del consumismo y la economía liberal como “mundo de los pobres”, queda relegado al lugar de la comedia de inspiración en el programa televisivo de moda, y se disocia de mayor intención dramática.

En la constitución de este nuevo yo migrante, en la firme inclusión del cine en esta nueva instancia discursiva vemos que las maneras de representar al sujeto migrante no suelen ser monolíticas. Este también se suele presentar en la ficción como protagonista, no de una tragedia que empujaba al adolescente al borde del suicidio, como en *Gregorio*, sino en un triunfo donde las tomas terminan en contrapicado,

mostrando al líder del grupo como portavoz de un discurso apologético del triunfo de la individualidad. La heterogeneidad radical que presentaba Cornejo Polar encuentra así una representación más cerca a la hibridez como proceso cultural que enfatizaba García Canclini. El sujeto que se forma en esa representación cinematográfica se encuentra, sin embargo, no muy lejos del que parece fracasar en *Gregorio*. El machismo, la homofobia, campean en el contenido de la trama de *Los Shapis* y los procesos de hibridación dentro de la ficción dan testimonio de un orden discursivo en el cual el sujeto aparece mediado por la institución cinematográfica que lo incluye y al mismo tiempo lo relega, por el momento, al terreno de la comedia ligera y el musical televisivo. Esta mediación produce la inclusión de lo migrante dentro de los márgenes de lo popular en una recomposición de las estructuras hegemónicas al forjar un nuevo tipo de sujeto popular en las representaciones cinematográficas.

4.c Ese amargo amor: Contradicciones entre el discurso musical y el cinematográfico

Como hemos visto en el análisis del íncipit y el éxcipit, la semántica del término chicha ha tenido siempre una fuerte carga peyorativa. Por eso resulta importante, al momento de analizar todo discurso emanado de sus prácticas culturales, revisar también las condiciones de esa enunciación. Tanto en la música (su fuente privilegiada de expresión) como en el diseño, la arquitectura o el comercio, las prácticas de

procedencia andina fueron prohibidas o relegadas al ámbito de lo grotesco o lo repudiable.¹⁹⁹

Tomando de ejemplo el mismo origen gastronómico de donde parte este nombre, vemos que la bebida y todo el ritual que lo acompañaba fueron prohibidos durante la última parte de la colonia, para ser relegados durante la república al ámbito de lo histórico.²⁰⁰ La supervivencia de la práctica fue interpretada como un rezago del primitivismo (especialmente al consumo de la chicha de origen andino) que con la llegada de la modernidad desde la urbe, se encontraba destinada a discontinuarse. Sin embargo al mostrar toda su vitalidad en la segunda mitad del siglo XX, la chicha como ritual gastronómico (con todas sus implicaciones en otros ámbitos de la cultura) toma el camino inverso y se traslada a la ciudad. Junto a ella toda la producción cultural migrante recibe el mismo nombre.

En el campo de la música, es de común aceptación que musicalmente, el nombre proviene de la canción “La chichera”, interpretada por los Demonios del Mantaro en la

¹⁹⁹ Considero importante transcribir los ejemplos del uso despectivo del término, no solamente en las capas populares tradicionales, sino en las manifestaciones letradas de la ciudad. Al respecto Arturo Quispe Lázaro en “La cultura Chicha en el Perú” nos dice lo siguiente: “Veremos que ha sido frecuente - aún lo es- leer y/o escuchar de algunos analistas políticos y especialistas de toda laya, sobre todo en los medios de comunicación, el término `chicha' asociado a todos los ámbitos: el económico ("economía chicha", "crédito chicha", "presupuesto chicha", "tren chicha", "modernidad chicha"); el político (un "presidente chicha", "constitución chicha", "alcalde chicha", "sendero chicha", "parlamentaria chicha", "partido político chicha"); lo social ("organización chicha", "asamblea chicha"); el cultural ("es una creación chicha", "colores chicha"); del espectáculo (animadora chicha, vedette chicha, programa de espectáculos chicha); el deportivo ("Alianza Lima fue una estridente chicha sin compás, monótona y sin ritmo"). A la arquitectura ("arquitectura chicha", "casa chicha", "diseños chicha"); también en el uso cotidiano y coloquial ("nada que ver con cosas chicha", "estas pura chicha"); y así, podemos seguir encontrando o inventando más asociaciones con el término chicha (la revista *Perú paz* calificó al Perú "1994 ha sido un año chicha en el Perú"; "...este Perú profundamente corrupto y chichero y laxo y desarreglado", Abelardo Sánchez León, revista *Quehacer.*) pero siempre con ese sentido negativo que se la ha encajado”.

²⁰⁰ Una amplia referencia a este tema se puede encontrar en *Chicha peruana, una bebida, una cultura*, compilada por Rafo León, que realiza un análisis sociológico de la chicha como manifestación cultural.

década de los sesenta. Si la música criolla había sido uno de los emblemas del criollismo a principios del siglo XX, como nos manifiestas Wilfredo Hurtado Suárez en “La música y los jóvenes de hoy: los hijos de la chicha”, este nuevo ritmo fue tomando las características de manifestación más elocuente de una nueva manera de pensar y vivir la urbanidad. La música tropical peruana, sin embargo no fue un movimiento homogéneo, dada las mismas características de los migrantes, que se asentaron en Lima y las ciudades de la costa desde las partes más lejanas del Perú. Consecuentemente, junto a un ritmo pionero, surgido desde la Amazonía peruana, surgen otras maneras de expresar este género. No es de extrañar que siendo los inmigrantes de la sierra peruana, importantes demográficamente hablando, fue la música tropical con fuerte influencia andina la que prevaleció durante toda la década de los ochenta.

Las características de esta música tuvieron mucho que ver con las condiciones en las que se produjo su enunciación. Al mostrar la narrativización del proceso de inclusión del sujeto popular en la sociedad urbana, Víctor Vich, en “Borrachos de amor: las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano”, nos dice que en la experiencia de la desigualdad:

El sujeto quiere fundar un vínculo, integrarse a la patria, en la nación, pero, a razón de los poderes existentes, termina por aceptar el sufrimiento como una forma de goce frente a la cual también comienza a sentirse atraído. Preso de un anhelo que no consigue realizarse, al final del siglo XX los peruanos hemos terminado entrampados en una lógica casi morbosa. (22)

Hemos visto en los capítulos anteriores que “los poderes existentes” a los que alude Vitch refiere en este caso al empedernido rechazo a toda forma cultural de procedencia andina como componente de una sociedad que relacionaba urbanidad con criollismo en una ecuación que no daba como resultado, sino la representación de una parte mínima de la ciudad. Era (y es en buena parte) este componente reducido de la ciudad el que se representaba como portador del concepto de urbanidad en las presentaciones y representaciones de los medios masivos: secciones “sociales”, publicidad audiovisual, telenovelas, grandes eventos de índole empresarial, líderes de opinión, etc. El resto, la gran mayoría de nuevos pobladores integrados recientemente, demográficamente por lo menos, a lo popular urbano, no se mostraban en las manifestaciones de la ciudad sino como una negación, o el fracaso de lo que debió o debería ser la vida urbana en Lima. Era el caso de su relación con la delincuencia, el terrorismo, la mortalidad infantil, etc.

En el intento de vincularse con la cultura urbana, los intérpretes de la chicha se constituyeron en los nuevos cronistas de la ciudad, reemplazando con ventaja a los antiguas narraciones de plebeyos, callejones de un solo caño, que en sus jaranas con “golpecito de callejón, gagá”²⁰¹ recordaban a otra ciudad dentro del archipiélago cultural que era el Perú anterior a las grandes migraciones. Las influencias de los instrumentos andinos representados en los sonidos de los teclados, la corta duración de las canciones, el agregado de la letra (a diferencia de la cumbia peruana anterior que

²⁰¹ Se trata del vals “Tus pupilas” del grupo Fiesta Criolla. Esta agrupación se caracterizó por retratar constantemente en sus letras las costumbres de la Lima tradicional. Manuel Cobarrubias Castillo, compositor de esta canción y Manuel Raygada tuvieron siempre presente la imagen de la Lima popular criolla en sus composiciones. Sus canciones también fueron interpretadas por la mayoría de cantantes criollos. La más conocida María de Jesús Vásquez participó en la película *El guapo del pueblo* de Amauta en 1939.

privilegiaba el virtuosismo de la primera guitarra), las letras cortas y repetitivas y los temas inspirados en la agenda diaria de la actividad migratoria se convirtieron en marcas identificables de la chicha.

La ciudad mercado ambulante que había puesto de relieve en *Gregorio* la inmigración, el desarraigo y la orfandad del migrante,²⁰² produce ya una elaboración y transformación en narrativa de estas características en las producciones musicales chicheras. La música chicha condensa toda esa actividad cultural de los inmigrantes, por ello fue el blanco más notorio de las críticas de emisores guiados por otros patrones culturales.

Sin embargo habíamos ya establecido que la mayoría de rasgos que se le criticaba tenía ya larga data como expresión cultural en Lima. La venta callejera, la informalidad, la anomia y la improvisación tenían un registro comprobable desde el virreinato. Obviamente con el hacinamiento de millones de pobladores en una ciudad que no se encontraba mínimamente preparada para albergarlos, estas condiciones se habían agudizado.

Este es el contexto en el que va a surgir *Los Shapis en el mundo de los pobres*, como una identificación por parte de la industria cinematográfica de la necesidad de estos nuevos inmigrantes de consumir sus propios productos populares, aunque se produjera pasando por la mediación cinematográfica. En esta mediación cinematográfica se transforma las profundas condiciones de desigualdad y diferencia en un testimonio de triunfo del migrante. Mi propósito al analizar el texto que resulta es de

²⁰² Rodrigo Montoya en “Continuidad y cambios de la canción andina quechua en el Perú 1960-1992” señala estas características en la temática de la música chicha.

mostrar la constitución del sujeto popular a través de una narrativa de redención a través del sufrimiento, cuyo énfasis en la denuncia de las desigualdades se produce a través de las canciones interpretadas por el grupo, que rebasan la función de comicidad grotesca que la película le otorga a la historia del grupo musical.

Me interesa acercarme a los rasgos generales de la situación de la industria cinematográfica en el Perú en el momento de producción de la película. Al respecto France Grenaudier-Klijn, nos recuerda que la importancia de lo fuera del texto no se limita a la producción sino también tiene implicancias en la recepción (56).

La estética en boga, las manifestaciones ideológicas en la sociedad que se manifiestan en discursos reveladores de los prejuicios, el racismo, los valores morales de estas ideologías imperantes en un momento de la sociedad, van a tener trascendencia en la recepción de las obras. En el caso del cine peruano, es importante evaluar en este momento las diferencias entre dos momentos importantes de la extratextualidad dentro de la producción cinematográfica nacional. Cabe considerar que si la denominada creación del cine criollo en el Perú a fines de los años treinta se produjo como una empresa de ambiciones sin precedentes en el país, los productores y directores que incluyeron al cine dentro de la instancia discursiva migrante en los ochenta, lo hicieron en un momento de crisis extrema, del que hemos ya rendido cuenta. La industria cinematográfica a mediados de los ochenta había llegado a un punto tan grave que se comenzaba a abandonar la grabación en formato cinematográfico y se experimentaba con grabar en formato televisivo y convertir el resultado final para ahorrar costos.²⁰³ El

²⁰³ Giovanni Schettini Cánepa nos entrega un breve comentario sobre la crisis de la cinematografía en la segunda mitad de los ochenta en su tesis *Centro cinematográfico de Lima*.

Perú entraría poco después en el proceso de inflación más grande de su historia.²⁰⁴ Consecuentemente una de las alternativas que parecía presentarse en la creación cinematográfica era de grabar sin tener demasiado en cuenta la calidad del producto. El resultado, aprovechando la ley de exhibición obligatoria debería ser luego rápidamente para recibir prontamente las retribuciones financieras antes de que la inflación desnaturalice el ciclo económico del proyecto. Ese parece haber sido la opción del director Juan Carlos Torrico, el productor Carlos Montenegro y el realizador Leonidas Zegarra.

En ese contexto extratextual de la producción, si había algún referente urbano del que se podía concluir sería un éxito asegurado en la recepción, golpeada duramente por la misma crisis que afectaba a los productores, este sería el presentar la novedad de una película que rindiera tributo a uno de los grupos más multitudinarios y representativos de la ciudad. Al ser excluido de los medios audiovisuales, el migrante había encontrado una ventana de expresión en la industria musical, aspecto trascendente en sus manifestaciones, como lo estableciera José María Arguedas. Sin embargo, la música, lejos de servir únicamente como elemento de nostalgia a la tierra abandonada, sirvió también como elemento de fusión con el nuevo contexto. Pedro Pablo Ccopa en “Música popular, migrantes y el nuevo espíritu de la ciudad”, sostiene que sirvió también como contrapeso a la mentalidad colonial y elitista de los discursos tradicionales limeños que lo recibían. En esa situación, agrega Ccopa, “su música será el más importante soporte emocional y elemento organizador-reorganizador de sus

²⁰⁴ Según diversas cifras, entre ellas un informe de La Universidad Católica Santa María denominado “Análisis de la inflación en el Perú”, durante el primer gobierno de Alan García, desde 1985 hasta 1990, la Inflación acumulada fue de 2,178.482 %.

sensaciones, imágenes y experiencias” (114-115). Todo esto se logra mediante la creación de una cultura sonora. Esta cultura sonora sirvió como puente entre lo que dejaban y el lugar donde se asentaban. Esto mismo que Ccopa denomina cultura sonora (o musical) se constituye como el puente entre el cine peruano y su objeto de representación: lo popular migrante en la ciudad.

Siendo elementos originalmente tan disímiles, teniendo en consideración que la actividad cinematográfica tenía una tradición elitista en el Perú y la música chicha provenía de los elementos menos favorecidos económicamente en la ciudad, la película denota la búsqueda de un elemento de convergencia. En el homenaje al éxito del migrante provinciano mediante la combinación de música y trama que representan el paso por el sufrimiento y la redención final el resultado se constituye como la naturalización del sufrimiento y un escamoteo de las condiciones de desigualdad que producían este sufrimiento de origen social y cultural en la ciudad mercado. Es así como se resuelve también el “cómo” los actores, reticentes a integrarse al mundo del espectáculo chicha en el íncipit, festejan en el éxipit las bondades de la denominada música tropical andina.

La trama de esta película es muy simple. Ricardo Bedoya, en *El cine sonoro en el Perú*, la resume concisamente

La cinta se puso al servicio de Los Shapis, un grupo de música “chicha”, fusión de ritmos andinos y tropicales, promoviendo la imagen pública del conjunto enfrentado a la indiferencia de las casas editoras de discos y a los prejuicios de

los jóvenes limeños de las clases medias y altas interesados solo en el rock y no en los ritmos populares de fusión. (206)

El concepto de promoción de imagen resultaría en cierta forma contradictorio si nos atenemos a que las notorias deficiencias de la película a nivel estético y de contenidos actuaban de forma contraproducente. Las imágenes televisivas al ser presentadas en la pantalla grande desnudaban las deficiencias de la conversión y la trama parecía realizada, por decirlo menos, a nivel aficionado. Los Shapis, además, tenían ya asegurada una fidelidad entre inmensos sectores populares y no necesitaban de la película para promocionarse entre lo popular urbano debido a que los sistemas de difusión de la chicha tenían sus propias vertientes. *Los Shapis en el mundo de los pobres* no ayudó a integrar el discurso chicha al circuito oficial sino a través de la ridiculización de buena parte de sus postulados, resaltando todavía más la característica de producto lejano a la idea de calidad y buen gusto que el cine buscaba para competir con otros mercados.

Desde la primera toma se aprecia que la calidad de la imagen es mucho menor a las películas de Hollywood que copaban las salas limeñas e inclusive de las latinoamericanas que eventualmente conseguían su proyección.²⁰⁵ Sin embargo esta deficiencia que podría causar, como en el caso de los cortometrajes de dudosa calidad, el rechazo inmediato del espectador, es solucionada rápidamente. La trama fílmica cubre esta deficiencia de la industria cinematográfica con la ilusión que la película crea de no solamente verse a sí mismos, sino también escucharse a sí mismos. Para explotar

²⁰⁵ Ese mismo año se estrenó en Lima *Volver al futuro* (*Back to the Future*, 1985) que hacía gala de una serie de efectos especiales y terminaba con una importante referencia al rock mediante la diestra ejecución de Johnny B. Good, interpretada en la película por Michael Fox.

al máximo esta identificación se procede a la inclusión de siete canciones de Los Shapis y en la interrelación de la música con la meganarración cinematográfica podemos tener testimonio del discurso de sufrimiento y redención del film.

Los momentos de interpretación de las canciones son indispensables debido a lo establecido siguiendo a Ccopa, lo que genera que los mensajes potencien su intensidad. En apoyo al contenido musical, los planos abiertos se concentran en la ejecución artística y todos los canales de expresión convergen en la producción de la canción. Este es el caso de la ejecución de la primera canción. En la apertura de la trama vemos al grupo de cumbia el Cuarteto Universal interpretando el clásico musical “Caballo Viejo”. A un costado del escenario el grupo, venciendo el miedo escénico de tener que salir al escenario se encomienda a Sarita Colonia. Esta apelación a una santa popular limeña, resulta más una concesión a la construcción de personajes afines al espectador. Como vimos durante el análisis de *Maruja en el infierno*, Sarita Colonia era una “santa informal”, canonizada en el sentimiento de sus propios creyentes. Esta canonización, si bien se había producido en la Lima popular, se había realizado por inmigrantes como la misma santa, venidos de todas partes del Perú.

El líder del grupo Los Shapis provenía de Chupaca, la sierra central del país, al que se refiere constantemente en la película como “la Tierra Santa”. El compositor y guitarrista era de origen puneño y la instalación del grupo en Lima era de corta data para momentos de la grabación. La creencia en Sarita Colonia tiene un efecto intercultural debido a que engloba y amalgama las creencias de inmigrantes llegados a la capital a lo largo de todo el siglo XX de todas partes del Perú, no solamente de los

Andes.²⁰⁶ En la ficción de la película-homenaje, munidos de esa nueva fe, el grupo sube al estrado a interpretar Mi tallercito. A continuación la letra de la conocida canción.

Era muy pobrecito cuando te conocí.

Y fue en mi tallercito que te hice mujer.

Él solito sabe que te quiero mi amor

él solito sabe que te quiero mi amor.

Pasó mucho tiempo y plata junté.

Solo con mis manos mucho trabajé.

Solo con la muerte me podrán quitar

las ganas de verte y podernos casar.

La combinación de diminutivos en la descripción de un tiempo pasado expresado por la pobreza nos indica que este acercamiento al pasado puede poseer tanto un efecto afectivo como de precariedad. La canción suena en momentos en que el grupo tiene que demostrar que está al nivel del grupo de cumbia que ha sido del agrado de los asistentes al baile. El yo narrativo en la canción rinde testimonio de una lucha en solitario contra todas las injusticias sociales. A la vez se muestra como la afirmación de la personalidad, un “aquí estoy” de la individualidad del trabajador de origen andino. Sin embargo no se puede apreciar mayor indicio de rebeldía en esa declaración de existencia. La redención se produce mediante la lógica del trabajo como fuente de riqueza. El trabajador migrante busca incursionar en la búsqueda de ciudadanía a través del éxito económico al ser negadas las demás vías. El migrante se convierte en sujeto

²⁰⁶ La música chicha realizó un homenaje a Sarita Colonia en la canción del mismo nombre popularizada por el grupo Maravilla. Los géneros posteriores de fusión entre la chicha y el rock retomarían esta referencia. Así tanto los Mojarras como grupos como La Sarita incluyen a Sarita Colonia en su imaginario.

en la narrativa del cumplimiento de procesos tradicionales como fundar una familia, cumplir con el sacramento del matrimonio. Se trata, en otras palabras, del cumplimiento del ideologema “como Dios manda”, es decir, liberal y hasta rebelde económicamente, pero sumiso y conservador socialmente, es esa la subjetivación del migrante que se busca construir.

Ausente a esta historia de triunfo a través del trabajo es el concepto de mutación. El “mucho tiempo” trabajando al que se hace referencia no ha otorgado mayores herramientas que el dinero al protagonista. En este caso podemos observar un acercamiento a la descripción del héroe pre novelesco de Mijail Bajtín en *The Dialogic Imagination*. La ausencia de madurez en este protagonista (ejemplificado por Bajtín en el héroe épico) hace que el tiempo y el espacio sean irrelevantes a la historia en el sentido que la trama pudo haber ocurrido en cualquier lugar y el contexto del inicio de la historia es el mismo del contexto del final. A esto Bajtín denomina la constitución de un cronotopo del relato de aventuras (pre novelesco) en el cual el espacio es intercambiable y tiempo no parece avanzar en la historia. Esta característica es frecuente en las composiciones chicha. El sufrimiento inicial del joven protagonista suele ser la condición primera para lograr su inserción en la sociedad urbana, pero su superación nos entrega a un sujeto invariable con respecto al inicio de la historia. El protagonista, usualmente masculino, sigue siendo joven y sus postulados teóricos no parecen haber variado.²⁰⁷

²⁰⁷ Bajtín, en *The Dialogic Imagination*, agrega sobre lo que denomina Greek Romance: “Separate adventures complete in themselves, are also interchangeable in time, for adventure-time leaves no defining traces and is therefore in essence reversible. The adventure chronotope is thus characterized by

Si bien su fuerza no ha disminuido, estos rasgos pueden ser indicadores de la extrema condición de exclusión social en la que se desarrollaba la vida de los migrantes, por la que tuvieron que articular prácticas que fueron vistas muchas veces como en confrontación con los discursos oficiales. Si el protagonista de la canción, durante el largo y duro proceso de juntar dinero no ha tenido un proceso de maduración o de transformación que le hayan hecho abjurar de sus dos objetivos primordiales: la fidelidad a la mujer y a la institución del matrimonio (que viene de la mano con la fidelidad a otras instituciones de orden similar) es debido a las falencias del proceso de interculturalidad que se producía en Lima. Estas estrategias, como hemos señalado se producían desde lo popular y muy a pesar del discurso oficial que todavía seguía celebrando la “canción criolla” como símbolo patrio, confundida con el día feriado de la canción peruana, una institución que mostraba el proyecto de mestizaje a partir de la desaparición gradual de rasgos constitutivos de la andinidad de los habitantes del Perú y su progresiva participación en la modernidad periférica que hemos señalado en los capítulos anteriores.

De esta manera el “solo con la muerte me podrán quitar las ganas de verte y podernos casar” es bastante significativo ya que enfatiza la intercambiabilidad del tiempo (ambos siempre en edad de casarse de acuerdo a los cánones de su contexto) y la mostración de un protagonista que se resiste a todo cambio y se aferra a sus convicciones primigenias. La identidad del protagonista permanece inalterable debido, además de la firmeza de sus convicciones, a la exclusión social que el sujeto migrante sufría. Esta voz narrativa se circunscribe en la meganarración cinematográfica que

a technical, abstract connection between space and time, by the reversibility of moments in a temporal sequence, and by their interchangeability in space” (100).

prioriza la afirmación de la ejecución musical y el disfrute de una buena cantidad de su público sobre el discurso de sacrificio de la canción. Esta tendencia se reafirma con la ejecución por parte del grupo de *Mi vecinita*, con una letra sin grandes ambiciones que galvaniza al público y favorece la puesta en escena de un escenario de fingido alboroto y remedo de violencia. *Mi vecinita*, sin mayor trascendencia en la historia, termina con un enfrentamiento entre los pretendidos admiradores de ambos estilos musicales, muchos de los cuales no pueden contener la risa.

Contrariamente a *Mi vecinita*, la canción que parece simbolizar este desencuentro entre oficialidad e informalidad en la ciudad mercado es *Ambulante soy*. En la ficción cinematográfica, esta se emite en un contexto en el que los protagonistas se encuentran sufriendo los desplantes de los productores musicales que no aceptan su música.

Ayayayayay que triste es vivir.

Ayayayayay que triste es soñar.

Ambulante soy proletario soy,

ambulante soy proletario soy.

Vendiendo zapatos

vendiendo comida

vendiendo casacas

mantengo mi hogar.

Panadero soy, periodista soy

muy humilde soy.

A diferencia de “Mi tallercito”, esta canción sirve como fondo musical a una conversación entre Chapulín (en la película nunca se le llama Julio) y Jaime. En ella Chapulín adquiriendo una postura de resistencia al cambio, a una posible hibridación, afirma: “¿Pero es que le vamos a dar el gusto a estos maricones que quieren que nos alimeñemos? Eso nunca chochera. Tenemos un compromiso con nuestra gente”. La gente a la que refiere es la que se presenta en el texto de la canción: los ambulantes y proletarios de las ciudades, los habitantes de la ciudad mercado ambulante.

Durante la emisión de esta canción se puede ver el primer plano panorámico de Lima. Lo que se ha seleccionado es la Lima de los migrantes. Esta Lima se muestra en el encuadre y en lo que se entiende como fuera de cuadro como una ciudad llena de carencias. La idea de escasez se presenta no solamente a nivel diegético, sino desde la propia enunciación con la elección de la técnica y la tecnología de la televisión para su adaptación al cine y la precariedad de la trama.

A diferencia de la canción anterior, aquí parece formarse ya la idea de una cierta conciencia de clase: “proletario soy”. Ante la desindustrialización que vivía el Perú la canción no hace mención alguna de una idea tradicional de clase obrera sino de participante en la suma de individualidades que era el mundo del comercio en la ciudad mercado ambulante. Esta canción se repetirá varias veces durante la película, muestra de su poder discursivo convergente con los intereses de la película de instaurarse como un homenaje también a los sujetos migrantes como constituyentes de la ciudad mercado ambulante.

Cabe destacar que la condición de pobre es la imperante en las canciones nostálgicas latinoamericanas.²⁰⁸ La pobreza material es interpretada de alguna manera como una cercanía a la riqueza espiritual. La chicha, como heredera del huayno (al menos en gran parte de sus presupuestos estéticos y en la preferencia que tuvo entre los hijos de los aficionados a este último género), recreaba frecuentemente historias de amor y proyectos trancos. Uno de esos proyectos es el que tienen los protagonistas de quedarse en la ciudad, a pesar del constante rechazo que experimentan. Es por ello que Jaime confiesa a Chapulín “La verdad es que he estado pensando regresarme a Huancayo, al menos allí hay el combo, están los que te quieren”. A lo que Chapulín se niega terminantemente dando a conocer que la lucha por quedarse no era solamente por ellos mismos sino por el conjunto de provincianos que se habían instalado y se continuaban instalando en la capital.

En ese momento se produce la única participación de un niño, muy similar a los niños compañeros de Gregorio en la película del mismo nombre. Chapulín compra un “chupete” y al no tener el dinero completo para pagar, el niño responde. “No importa tío con ustedes no se pierde”. La voz del niño expresada en un se impersonal que denota colectividad y comunión. El “tío” que expresa el niño trabajador nos muestra cierta familiaridad (no sanguínea) con el sujeto enunciador de la canción. A diferencia de *Gregorio* donde todos los lazos de los niños trabajadores con la sociedad se encontraban rotos y su testimonio era un recuento de desgracias que los había conducido a la autodestrucción y a la desconfianza total con los demás, el niño

²⁰⁸ El carácter melancólico y nostálgico de diversas expresiones musicales latinoamericanas ha sido extensamente mostrado en el cine, algunas veces confundiendo con la supuesta tristeza innata de sus habitantes, especialmente los del área andina. Entre los géneros ajenos a la denuncia social tenemos las populares interpretaciones de “Amor de pobre”, “Malagueña”, etc.

vendedor de *Los Shapis en el mundo de los pobres* expresa su total identificación con los cantantes en aprietos. El éxito del grupo musical es interpretado de alguna manera como el éxito de toda la colectividad. Mientras que el “soy” de la canción es el del testimonio del trabajo en condiciones frecuentes de desigualdad y marginación, el “ustedes” de la película es la manifestación de una colectividad que convierte a sujeto emisor del discurso musical y su público receptor en un sujeto utópico y monolítico. Esta alianza que se representa en la escena citada será fundamental para darnos más pistas sobre el desenlace de la historia.

A partir de allí la trayectoria del grupo no se detendrá hasta conseguir forzar su ingreso a los estudios de grabación y ejecutar su mayor éxito hasta el momento de la presentación de la película. Se trata de la canción “El aguajal”.

Si se marchó, sin un adiós que se vaya (bis)

amores hay, cariños hay, toditos traicioneros

amores hay, cariños hay, toditos embusteros.

El aguajal de ese lugar solo sabe mis sufrimientos

el papayal de ese lugar solo sabe mis tormentos.

Llamo aquí, llamo allá sin que nadie me conteste,

miro aquí miro allá por qué nadie se aparece.

La canción hunde sus raíces en el mundo del folklor peruano. Jaime Moreira la compone a partir del huayno “El alisal”. No se trata de una composición de Moreira, a diferencia de las demás canciones de la película. Sin embargo nos puede dar testimonio de la cercanía de las producciones de Los Shapis con el mundo andino. Es ese mundo

andino el que ingresa en el mercado industrial de la música mediante la filmación del proceso de grabación del disco.

El triunfo de Los Shapis no equivale necesariamente al triunfo del conjunto de inmigrantes. Inmediatamente después de “El aguajal” se produce un retorno al contexto social con “Así es mi trabajo”, una crónica de sufrimiento del mismo ambulante de las canciones previas. La estructura y temática es similar. Excepto que la emisión de esta canción dentro de la película se produce durante la consecución de la grabación del grupo y mientras se emana la música las imágenes van mostrando diversas tomas de la Lima informal una de ellas de la plaza Dos de Mayo. Se trata de la misma plaza que ve Gregorio en su arribo a Lima. Es la misma ciudad la que sirve de contexto a ambas producciones, con la diferencia de que en *Gregorio*, el visionamiento de la plaza Dos de Mayo significaba el comienzo de sus tribulaciones en la capital. En *Los Shapis en el mundo de los pobres*, por el contrario, esta plaza es uno de los diversos emplazamientos por donde el grupo va a proyectar su música. El texto cinematográfico nos muestra todos esos lugares como señal de triunfo del inmigrante en una ciudad pauperizada. El texto de la canción en cambio reafirma el sufrimiento como paso previo a un futuro incierto marcado por la misma desprotección que sentía Gregorio en la capital.

En mi casita yo tengo mi merquita

para mañana ir a la calle a vender.

No me da vergüenza hacer mi trabajo

yo a nadie robo, yo a nadie engaño.

Por favor déjenme ya no me quiten mi merca.

Trabajar en la ciudad es mi afán y no robar

Este tema adquiere la misma agenda de “Ambulante soy”, excepto por el desesperado intento final de pedido de auxilio y comprensión. “Por favor déjenme ya” va dirigido a las autoridades que emprendían periódicas campañas de erradicación de vendedores ambulantes del centro de las principales ciudades y a la policía que decomisaba la mercadería de estos vendedores. El migrante se presenta como víctima de una situación de abuso social pero que en la legalidad de una sociedad anacrónica lo presentaba como invasor de un terreno e infractor de una ley.

El apoyo de la Lima informal y multitudinaria es la que empuja el hilo de la narración y lleva a la final confrontación entre “La salsa y la chicha” en el estadio Alianza Lima. Este estadio, símbolo de la tradición limeña, que sirve de sede al club del mismo nombre, fundado por trabajadores de Augusto B. Leguía, el presidente promotor del proyecto denominado Patria Nueva, impulsora y renovadora de la capital a principios del siglo XX.

En esta confrontación, sin que declare expresamente el ganador, las imágenes otorgan primacía a Los Shapis, representantes de la chicha que al ritmo de “La novia”, otro de sus éxitos, enloquecen a las decenas de miles de espectadores.

José María Salcedo, periodista que cubrió esos espectáculos en la década de los ochenta describe en el artículo “El poder de la chicha”, al público fanático de Los Shapis, multitud que se daba cita en el estadio Alianza Lima. Salcedo enfatiza que venden más discos que todos los otros géneros juntos, lo que es una muestra del poder, no solamente de mano de obra de los inmigrantes como lo muestran las letras de Los

Shapis, sino de consumo de la nueva masa migrante.²⁰⁹ Uno de los éxitos más vendidos fue precisamente esta canción que se asemeja más a un testimonio de dolor y desengaño.

Quise rezar a dios.

A la iglesia yo fui.

Y en el altar mayor

a dos novios yo vi.

La misa termina,

los novios ya se ven.

No quiero creerlo

esa novia es mía.

La simplicidad de la canción y la particularidad de la introducción de la guitarra, típica en las canciones del grupo, se puede tener un indicio de que esta escena no constituye un momento de reflexión sobre las condiciones de enunciación de la cultura de los inmigrantes, sino una llamada a la total identificación con el grupo. Al final de la ejecución de la canción en una toma abierta se procede a unos segundos de cámara lenta que terminan con la imagen congelada de Chapulín saltando con los brazos en algo en un éxtasis celebratorio.

En este caso, el congelamiento de la imagen privilegia esta actitud celebratoria y redentora sobre el discurso del sufrimiento y de la vocación al trabajo sin descanso que

²⁰⁹ Salcedo describe así el espectáculo de Los Shapis: “El cesped ya está inundado: jóvenes endomingados estrenan blue-jean, faldas brillantes, polos con numeros inmensos o que aluden a remotas universidades norteamericanas. ¿ Quiénes son ? Son mucamas de San Isidro, Miraflores, Lince. Son estudiantes de Cenecapes, academias, escuelas de secretariados. Son vendedores ambulantes, posibles ingresantes a la Universidad que esperan una mejor ocasión, choferes y cobradores de microbús. <http://peru30.wordpress.com/2011/01/23/los-shapis-y-el-poder-de-la-chicha-1984/>

es frecuente en la música del grupo. En esta constante evocación al trabajo y la iniciativa individual se pueden seguir los rastros de una sociedad que no daba mayor margen a la cultura de los llegados de los Andes. Sin embargo con la constitución de sus propias manifestaciones culturales, estos forzaron su presencia en el ámbito de lo popular. El cine, al ser una actividad principalmente urbana y estrechamente comprometida con la formación de subjetividades urbanas, tenía que hacer presente el multitudinario fenómeno urbano de la cultura chicha en Lima. Para ello establece un proceso de selección que, mediante el género de la comicidad, realiza un homenaje al grupo de chicha más representativo de la inmigración andina. En él, las canciones son sometidas a un proceso de selección de manera que se adecúen lo mejor posible al discurso de la película.

Para ello fue necesario descartar otras letras más comprometidas con un trajinar que incluía la violencia armada y un sentimiento de apocalipticismo que era frecuente, como señalamos en los capítulos anteriores. Para ello me remito a la canción “Silencio”, grabada un par de años antes de la producción de la película:

Este mundo esta tierra está sin control.

No hoy remedio ya no hay cura todo es rencor.

Muere el padre muere el hijo muere la mamá.

Nadie sabe nadie habla silencio total.

La conciencia ha matado ya no existirá

y los hombres han cambiado, como fieras son.

Sin realizar mención expresa de los actores sociales que intervenían en los conflictos sociales que amenazaban con la extinción política del Perú, el grupo realiza una denuncia de la situación que vivían sus habitantes. A diferencia de las demás canciones vistas en la película, no hay referencia alguna al amor sino es el odio el centro de las preocupaciones de la composición. Ni la iglesia, ni Dios, ni el Estado, ninguna institución suele presentarse como salvadora de esta situación sino que todas se encuentran dentro de la categoría “mundo” sin control. No hay menciones a gestas individuales sino a fracasos colectivos, rasgo que lo acerca a las películas anteriores.

El discurso de *Los Shapis en el mundo de los pobres* es el de la inclusión en la vida urbana por el trabajo. Para ello escogieron el vía crucis artístico del grupo que les garantizaba un éxito económico en las duras condiciones de producción de la segunda mitad de los ochenta. Si bien la elección de Los Shapis fue una apuesta por la puesta al día en relación a las expectativas populares del momento, la elección del género comedia resultó una inclusión que no favoreció la inclusión de la chicha más allá del circuito alternativo informal en el que ya estaba firmemente establecido. Tres años después la película *Confidencias*, de homenaje a Chabuca Granda fue realizada en el género documental y con mayor atención a la calidad estética del producto. Para ese momento los denominados invasores ya iban al cine y comenzaban a tener incidencia sobre la vida, el vía crucis o la muerte de algunos productos que la industria les presentaba. Para demostrar la importancia que habían tomado los nuevos actores

urbanos, mientras *Los Shapis en el mundo de los pobres*, con todas sus falencias fue un éxito taquillero, *Confidencias* resultó un fracaso rotundo.²¹⁰

La inclusión del cine dentro de la construcción de la instancia discursiva migrante, tomando como referente una de sus manifestaciones más exitosas, el grupo Los Shapis, tuvo entonces una fuerte mediación de la institucionalidad cinematográfica. Esta la recluyó al género de la comedia musical con poca atención a una complejidad de la historia, recurriendo a la construcción de personajes estereotipados desde un imaginario anterior a la propia migración, pero proyectándose a una nueva subjetividad popular. Desde esta ficcionalidad emergió como sujeto el migrante convertido en un híbrido del pícaro criollo y el trabajador andino. Desde allí la cultura musical rescata dentro de la misma película la trayectoria de un grupo que no termina en las últimas contorsiones de los actores, sino que se extiende en el fuera de marco y el más allá de la trama. Al establecer su diégesis en un contexto tan convulsionado, la comedia que plantearon se convirtió también en un híbrido que en lugar de tomar lo mejor de las expresiones que ficcionalizaba, se transformó en un producto que en poco colaboró tanto al enriquecimiento del cine como institución y en el de la música popular como elemento de fusión.

²¹⁰ Ricardo Bedoya nos afirma sobre el documental Chabuca Granda que “fue resultado de una investigación biográfica sobre la compositora de música peruana, emprendida por la directora Martha Luna, en colaboración con el periodista Fernando Vivas sabroso. Sin embargo los dueños de las salas, rebelándose contra la ley de obligatoriedad se opusieron a presentarla. Continúa Bedoya diciendo que los productores de la película presentaron “un proceso judicial victorioso en todas las instancias, pero el desacato a la autoridad judicial se impuso, limitando la difusión de la cinta” (208).

CAPÍTULO CINCO

NI DIOS NI EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL

En el capítulo anterior habíamos visto la diversidad con la que podía presentarse al migrante interno en su constitución de su subjetividad por parte del cine peruano. La trayectoria y el protagonismo de la dupla Chapulín-Jaime, tomados del referente histórico de la película, mostraban tanto la fuerza expresiva de una cultura que se había constituido en mayoritaria en Lima, como el recorrido que esta tenía que realizar en su adquisición de un denominado capital simbólico dentro de las grandes narrativas, especialmente audiovisuales. La película había vehiculado una manifestación cultural evidente en la ciudad mercado ambulante, pero en la subjetivación de su protagonista migrante, todavía no le había otorgado el prestigio que habían gozado otros sujetos en el imaginario urbano.

Habiendo visto a través de la tesis, el paso del protagonismo del sujeto criollo a las diversas manifestaciones del sujeto migrante en el cine nacional, en este capítulo me acercaré a un nuevo planteamiento en la subjetivación del migrante. Me refiero al retorno a la representación de un sujeto folclórico con la intención de defenderlo de las acusaciones de barbarie y violencia con que había sido estigmatizado en la configuración tradicional hegemónica. Al contextualizar esta defensa del poblador andino atrapado en la guerra entre el estado y los senderistas en las alturas andinas, las marcas discursivas se apoyan fuertemente en otras nociones que en otros momentos históricos habían creado a un sujeto andino casi incontaminado con respecto al fenómeno urbano y la modernidad. De esta forma Nilo Pereira del Mar, inscribe *Ni con Dios ni con el diablo*, en 1990 dentro de la instancia discursiva migrante, desde una fuerte heterogeneidad que encontraba su nudo discursivo en unos postulados anteriores a la propia migración. El cine urbano que protagoniza al personaje migrante queda de esta forma atrapado en una posición de doble resistencia. La primera resistencia se presenta contra la configuración hegemónica que caracteriza negativamente al potencial migrante para excluir su aporte cultural en el proceso de urbanidad. La segunda es contra el propio poder de agencia de los migrantes.

En términos generales la película trata de una profecía que condena a un joven andino a un sufrimiento hasta la muerte. Esto se desencadena con la llegada de la violencia política a su pueblo de origen. Jeremías huye de su pueblo perseguido tanto por el ejército peruano como por los senderistas. Después de un largo recorrido llega a Lima donde se emplea como guardián de una construcción y luego como sirviente en casa de un militar. Durante un atentado senderista, el militar sospecha de Jeremías. En

la investigación es identificado como fugitivo del ejército y asesinado mientras colaboraba sin saberlo en el robo de una casa vecina. A partir de estos datos textuales comenzaré a profundizar en el discurso cinematográfico para probar las ideas que presentaré a continuación.

5.a Ríos de sangre y estrategias de intertextualidad en el Íncipit de *Ni con Dios ni con el diablo*

“Ríos de sangre correrán si la derecha vuelve al poder”²¹¹, advertía Armando Villanueva, uno de los líderes históricos del partido Aprista en la campaña electoral de 1990. En el contexto de violencia señalado por Villanueva, la derecha tenía nombre propio: el de Mario Vargas Llosa, candidato de la alianza FREDEMO (Frente Democrático).²¹² Si bien Vargas Llosa, por múltiples motivos nunca llegó a ser elegido, para fines de la segunda década de violencia armada la expresión ríos de sangre ya se podía aplicar a un mar humano de entre 61 mil y 77 mil muertos como consecuencia de

²¹¹ Armando Villanueva, líder histórico del Partido Aprista, mencionó que en el Perú correrían ríos de sangre si “la derecha” volvía al poder. Se refería al posible retorno de los partidos Acción Popular y Partido Popular Cristiano al poder. Acción Popular había gobernado desde 1980 a 1985 y su gobierno había sido marcado por la crisis económica y el levantamiento armado de Sendero Luminoso

²¹² El mismo Mario Vargas Llosa, en el capítulo IV de su libro *El pez en el agua*, realiza un recuento de la fundación del Frente Democrático, cuyo origen partió de la tenaz oposición al proyecto de estatización de la banca del gobierno de Alan García. “Desde el mitin de la plaza San Martín, y debido a su gran éxito, en los diarios, la radio, la televisión y en todas partes comenzó a hablarse de la necesidad de una alianza de las fuerzas democráticas de oposición para enfrentarse al APRA y a la Izquierda Unida en las elecciones de 1990. De hecho, los militantes de Acción Popular y del Partido Popular Cristiano se habían confundido en la plaza aquella noche, con los independientes. También en Piura y Arequipa. En las tres manifestaciones yo hice aplaudir a esos partidos y a sus líderes por oponerse al proyecto estatizador” (61).

Siendo este encarnizado anti aprismo el “certificado de nacimiento” de esta alianza liderada por Vargas Llosa, era natural que el líder más antiguo del Apra, junto a toda la organización partidaria hiciera lo posible para evitar el triunfo del escritor.

la violencia armada, según cálculos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional.

Desde el comienzo del levantamiento armado de Sendero, estos ríos profundos de sangre, se habían concentrado abrumadoramente en el área rural del país. Pero a finales de los ochenta esta organización pasa a su etapa de equilibrio estratégico, en la cual se suponía que sus fuerzas se equiparaban ya a las del Estado, e inicia su ofensiva en las ciudades. Como consecuencia, los nombres de Acomarca, Ucchuracay, entre otros, fueron reemplazados en los titulares de los medios de prensa por otros situados en los bordes de la ciudad formal, como Raucana, Haycán y Villa el Salvador. En este clima donde no parecía tan lejana la caída del gobierno de Alan García y la toma del poder de Sendero, los enunciadores cinematográficos asumieron la tarea de representar una versión apocalíptica de la guerra que desangraba esta vez campo y ciudad.

En este intento se sitúa *La boca del lobo* de Francisco Lombardi, como primera versión cinematográfica de la ofensiva senderista en el campo y la sanguinaria respuesta de un grupo de militares. Con el mismo interés de mostrar la brutalidad de la guerra entre el estado y los senderistas, pero intentando un acercamiento al poblador andino atrapado entre dos fuegos, Nilo Pereira estrena *Ni con Dios ni con el diablo* en 1990. En esta película, me interesa realizar un análisis de la representación, de la violencia política como motor de la migración y los presupuestos que se utilizaron para esta representación. Considero al respecto que, si bien esta relación violencia política-migración resultaba una novedad en el cine peruano, como lo afirmara Ricardo Bedoya en *Cien años de cine en el Perú*, el desarrollo narrativo se encuentra profundamente enraizado en la tradición letrada peruana.

Siguiendo esta idea, realizaré una lectura de la película a través de sus relaciones con el referente del cual se inspira. En esta parte del capítulo mostraré que en el íncipit podemos observar relaciones intertextuales²¹³ con expresiones artísticas que para ese momento ya se habían canonizado en el espectro cultural de la nación. En la interacción con estos textos y discursos que la precedieron, la película reproducirá modelizaciones estéticas (la canción popular y la novela indigenista) que la alejan del referente indígena y migrante que quiere representar.

El primer acercamiento se produce con canción “Cholo soy” de Luis Abanto Morales. Los elementos desplegados en la composición de las primeras imágenes de la película condicionan ya las expectativas de la película y activaban ya la memoria genérica de los espectadores, la misma que los remitía a la música popular urbana que retrataba la vida en los Andes, como es el caso de “Cholo soy”.

El segundo nos remite a la novela *El mundo es ancho y ajeno* y la figura del augurio de fatalidad. Esta alusión a la fatalidad abrirá la ficción a las posibilidades que tendrá la historia de mostrarla como signo de determinismo o de resistencia contra las adversas condiciones que se presentan a los protagonistas.²¹⁴ En el caso de *Ni con Dios*,

²¹³ Robert Stam define el dialogismo intertextual como “the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, and which reach the text not only through recognizable influences but also through a subtle process of dissemination” (15).

²¹⁴ La elección de la película por la primera opción, el determinismo, la emparentará, a nivel sudamericano con otras producciones que ficcionalizan el mundo andino como *Ukamau* o *La sangre del cóndor* de Jorge Sanjinés. Sin embargo considero que es de las fuentes del indigenismo nacional de donde *Ni con Dios ni con el diablo* alimentará su trama como una proyección occidental sobre el mundo andino.

sostengo que la fatalidad más que proyección del sistema cultural del mundo andino, se muestra como proyección occidental sobre este mundo.

Ya dentro de su interacción con el corpus cinematográfico que pone de relieve la migración, la construcción de este íncipit cinematográfico entrará en relación conflictiva con el discurso de otro íncipit del grupo de películas que otorgan protagonismo a la actividad migratoria. Me refiero a una relación de interdiscursividad²¹⁵ con el íncipit de la película *Gregorio*.²¹⁶

Con el estudio del íncipit en *Ni con Dios ni con el diablo* veremos, además la existencia de un estado inicial de acercamiento entre el receptor y las estrategias narrativas que nos muestra el texto cinematográfico.²¹⁷ En el caso de esta película, considero que el esfuerzo por representar un mundo del cual los creadores urbanos no formaban parte, les obligó a apoyar su dramatización en las grandes narrativas sobre el mundo andino. En el intento de denunciar que la violencia no ocurría solamente en tierras lejanas ni se producía sobre sujetos ajenos a los centros urbanos, se recurrió al

²¹⁵ Una somera identificación de interdiscursividad la propone Marc Angenot en *Interdiscursividad, de hegemonías y disidencias*, quien la define como “interacción e influencias axiomáticas de discursos contiguos” (74).

²¹⁶ En este sentido considero importante señalar que la producción artística, como se expresa en el apartado sobre intertextualidad en *New Vocabularies in Film Semiotics* que observa la obra artística como un discurso que responde, más que directamente a la realidad misma, a la interacción con otros discursos anteriores (207).

²¹⁷ No es mi intención demostrar que toda la producción peruana tendrá la misma factibilidad de ser analizada mediante el corte secuencial que pudiera ser definido como íncipit. Sin embargo considero que esta posibilidad que se presenta en películas analizadas, como en el caso especial de esta película, procede también de su cercanía a la producción novelesca, que fue la primera preocupación de los críticos interesados en el estudio de íncipits y éxipits (o éxplicits).

modelo de representación emparentado con el indigenismo, que a su vez entroncaba con el de la novela realista del siglo XIX.²¹⁸

A continuación paso a relatar el íncipit y en su desenvolvimiento señalar sus interacciones con los textos señalados. El íncipit en *Ni con dios ni con el diablo* presenta dos sub historias concatenadas con el fin de crear tensión en la trama, al combinarse con un evento que, como hemos señalado, marcará la pauta del resto de la película. Una de ellas se presenta en un ambiente estático, casi mítico, dominado por la naturaleza: la mostración de la comunidad y los comuneros de Pampamayo en un lugar presumiblemente en la sierra central del Perú. La otra es una historia de movimiento en la cual los seres humanos luchan por vencer sus problemas: el dificultoso viaje por las punas de los combatientes de Sendero Luminoso. La llegada de los senderistas y su violenta irrupción sobre el poblado, como se podrá prever, es la que la sacará de su tiempo idealizado y hará desenvolver la trama.

La primera toma que se confunde con los créditos, es un paneo hacia la izquierda de una cadena de montañas de los Andes. El paneo viene acompañado de una música de instrumentos de viento que se entiende extradiegética tanto por lo aislado y agreste del lugar, como por su ritmo asociado al género del suspenso. A comienzos del paneo, los créditos presentan el título de la película. Este recurso a la palabra escrita cumple la función de adelantar información sobre los acontecimientos posteriores debido a que “Ni con Dios ni con el diablo” se presenta con letras rojas y con un tipo de letra que

²¹⁸ En *La novela indigenista: un género contradictorio*, Antonio Cornejo Polar demuestra las grandes divergencias entre la novela indigenista y la novela europea del siglo XIX. Una de las más importantes para mi trabajo sería la de la “exterioridad” con respecto al referente y el hecho de que la primera es generalmente rural y la segunda urbana.

evoca las innumerables pintas con las que Sendero Luminoso había copado numerosos muros, cerros y cines de la ciudad. El tipo de letra, en su propia forma asemeja una serie de líneas hechas a brochazos rápidos fácilmente reconocibles por el receptor ideal o los clientes potenciales de la película: peruanos y extranjeros familiarizados con la escalada de violencia que para inicios de los noventa parecía imparable en el Perú.²¹⁹

La toma va girando hacia la izquierda y convirtiéndose en un contrapicado al seguir la línea superior de los picos de los nevados. Los créditos comienzan a aparecer, confundiéndose con la blancura de la nieve y anunciando los nombres de actores muy conocidos en el mundo audiovisual peruano, detrás del registro escrito aparece un grupo de hombres armados. Con la información entregada en el primer minuto ya se puede interpretar que se trata de elementos pertenecientes a Sendero Luminoso cargando heridos y material bélico. La relación entre esta escena y la siguiente que nos remite a la sub historia del espacio estático de la comunidad andina está dada por la toma panorámica de la cordillera de los Andes. Son las tomas que muestran la inmensidad de los Andes, las que nos darán información del escenario donde se articulan las relaciones entre una comunidad aislada de campesinos y el grupo armado que llega. Los primeros se muestran regidos por códigos pre modernos donde la racionalidad cede su lugar a la más ortodoxa superstición y los segundos como fanáticos que leen la realidad a través del filtro de su ideología, como se mostrará en el juicio popular que emprenden una vez en el pueblo.

²¹⁹ Como testimonio de la importancia de las pintas y símbolos de los senderistas en el imaginario nacional, Fabrizio Aguilar estrenaría en 2009 la película *Tarata*, donde uno de sus protagonistas, interpretado por Miguel Iza, se convierte en un obsesionado por descifrar los contenidos ocultos que los senderistas van dejando en las paredes de la universidad donde trabaja.

Ese espacio estático descrito se revela al espectador por medio un plano abierto en un paneo hacia la izquierda que encuentra un joven campesino tocando la quena. La música se convierte en ese momento en intradiegetica y evoca numerosos elementos del imaginario indigenista: quena, música, camélidos andinos, frío, soledad, etc. Retomando el caso de *Los Shapis en el mundo de los pobres*, podemos recordar las escenas en el pueblo de Chupaca. Estas evocaban la religiosidad andina y su influencia de elementos mestizos coloniales y modernos de los que el grupo obtiene su bagaje musical para la producción de la chicha. En cambio, la escena de la ejecución de la quena en la película que analizamos nos quiere mostrar sobre todo el aislamiento del poblador andino.

La representación de ese mismo poblador había sido ya de larga data en el mundo urbano. Es así que la canción más popular que le hacía alusión provenía del género del valse peruano, ampliamente relacionado con lo popular criollo desde inicios del siglo XX. En una canción presentada por primera vez en 1973 y que tuvo un extraordinario arraigo popular, Luis Abanto Morales popularizó “Cholo soy y no me compadezcas”.²²⁰ El inicio de la canción es significativo pues basta unos segundos de la película en el que vemos a Marino León sentado disfrutando de su arte para relacionar la imagen con la música de Abanto:

Cholo soy y no me compadezcas

²²⁰ Se ha discutido la autoría de la letra, que pertenecería al poeta argentino Boris Elkin. Teniendo en cuenta de que la canción es de la década del setenta y que sigue con cambios menores una letra escrita en Argentina algunas décadas atrás, podemos observar la vigencia hasta fines del siglo XX en el Perú de discursos que ya habían perdido mayor trascendencia en otros lugares. Con respecto a la letra, siguiendo ¿Abanto Morales plagió “Cholo soy y no me compadezcas?” pudimos notar que la frase original “Colla soy” es sustituida por “Cholo Soy”. Así mismo en lugar del original “**Déjame en el valle**” y del “**Pillar un quirquincho, tener unas llamas**”, la canción dice “déjame en la puna” y “arando la tierra, tejiendo unos ponchos”.

Que esas son monedas que no valen nada

Y que dan los blancos como quien da plata

Nosotros los cholos no pedimos nada

Pues faltando todo, todo nos alcanza.

Desconocedor del inminente peligro, Jeremías, el protagonista de la película, toca su quena mientras cuida su ganado. Al incumplimiento del reclamo de Abanto se debe la entrada en texto de la historia. Al denominado “cholo”, sinónimo en la canción del indio de las producciones indigenistas, no se le dejará tranquilo en la puna. Dos fuerzas extrañas y poderosas acudirán a “liberarlo”.

En la parte más emotiva de la canción, Morales reclama:

Déjame en la Puna, vivir a mis anchas,

trepar por los cerros detrás de mis cabras,

arando la tierra, tejiendo los ponchos, pastando mis llamas,

y echar a los vientos la voz de mi quena.

Dices que soy triste, qué quieres que haga.

Todos los elementos enumerados en la canción como símbolos de resistencia a la posible aculturación se encuentran en las primeras tomas de la película: la puna, los cerros, el ganado, la tierra, los ponchos, las llamas, los vientos, la quena de triste melodía. Una primera mirada intertextual nos daría también una pista sobre la

interdiscursividad de esta primera toma con la canción de Abanto. Al campesino, a inicios de los noventa, se le ha dejado en la puna con todos los elementos mencionados y no es el estado oficial el que irá a arrebatarlo de su hábitat sino como represión y ataque al elemento de disturbio que representa el grupo rebelde. A diferencia del indigenismo clásico, no son las injusticias del sistema agrario las que propiciarán la relación de esta película con las de la temática de la migración. La reforma agraria había liquidado el régimen de haciendas, pero no la pobreza de los pobladores andinos, la imagen evocada por Abanto sigue por tanto mostrando una visión netamente urbana de la vida y las relaciones sociales en la sierra peruana.

En el contexto de esa misma representación, un grito de dolor de uno de los animales interrumpe la ejecución de la quena del joven cuidador del ganado. En ese momento se produce una serie de records sonoros que intercalan planos del cuidador del ganado con los del animal que grita. El descubrimiento de una anomalía viene acompañado de una tormenta cuando el joven corre a anunciarlo. Algo ha interrumpido la estampa antes mencionada. Este imaginario evocado mediante estampas indigenistas tiene también orígenes trascendentales en el cine latinoamericano y ha sido emparentado en diversas ocasiones con un discurso de construcción de la subjetividad nacional como es el caso del cine del melodrama mexicano en películas como *María Candelaria* y el trabajo de Gabriel Figueroa. El engrandecimiento de la naturaleza (en tamaño físico y belleza estética) juega un rol importante en este caso para mostrar al individuo casi como parte constituyente del paisaje. No resulte extraño que la enumeración de elementos del imaginario indigenista en *Ni con Dios*, corresponda con la de “Cholo soy”.

En “Borrachos de amor, las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano”, Víctor Vicht sostiene lo siguiente con respecto a esta canción:

A diferencia de “El plebeyo”, donde Luis Enrique terminó constituyéndose como un sujeto antagónico frente al orden social, esta canción representa una marginación y la opción por un aislamiento. No se trata entonces de la rebeldía sino de la fatalidad de la exclusión social. En otras palabras, lejos de representar la cultura andina en toda su movilidad y dinamismo, esta canción recluye al sujeto andino dentro de un mundo social al que se le propine como autárquico y sin contactos. (10)

Vicht compara acertadamente las propuestas de ciudadanía en “El plebeyo”, un vals de Felipe Pinglo Alva que desde el título nos da una idea de su acercamiento ideológico de rebeldía a las diferencias de clases, y “Cholo soy”, que se concentra en la problemática étnica como motor de la diferencia y la explotación. Si Luis Enrique “el plebeyo, el hombre que supo amar” insiste fervorosamente en unir su suerte con un representante de la aristocracia, ocasionando un intento de movilidad, Abanto reclama la sociedad de la puna, el alejamiento de la ciudad y el inmovilismo para su protagonista. Esta tendencia al aislamiento genera el rechazo de todo intento de interacción. Por ello, dentro del universo ficcional de la película, el nacimiento de una alpaca con dos sistemas de pensamiento constituirá un anuncio de desgracia.

“Mi alpaca ha parido una cría con dos cabezas” anuncia el joven. En ese momento, aún sin haber cumplido los dos minutos de la película nos encontramos frente a una nueva referencia intertextual. El protagonista, único personaje

individualidazo, ya que los demás son representados grupalmente, es Marino de la Torre, anunciado en los créditos y conocido por su actuación como Gregorio en la película del mismo nombre. La epopeya del niño Gregorio, vivida intensamente por su personaje comienza nuevamente, esta vez como adolescente y con nuevas variables participando en la dramatización.

La referencia a una alpaca, uno de los símbolos más importantes de peruanidad, nacida con dos cabezas, funciona eficazmente para trascender la idea de un país con dos sistemas culturales radicalmente diferentes. En lugar de la multiculturalidad como generadora de una riqueza expresada en una interculturalidad fecunda, aquí esta característica de diversidad tiene el rasgo de monstruosidad.

La canción de Abanto ficcionaliza esta situación de encuentro entre estas dos culturas, la andina rural y la costeña urbana, en un cuestionamiento en segunda persona de parte de la primera a la segunda, propulsora de la homogeneización desde los presupuestos ideológicos de la nación republicana.

Entonces ¿qué quieres que haga?

que me ponga alegre como día de fiesta

mientras mis hermanos doblan las espaldas

por cuatro centavos que el patrón les paga.

Quieres que me ría

mientras mis hermanos son bestias de carga

llevando riquezas que otros se guardan.

Quieres que la risa me ensanche la cara

mientras mis hermanos viven en las montañas como topos,

escarban y escarban

mientras se enriquecen los que no trabajan.

Quieres que me alegre

mientras mis hermanas van a casas de ricos

lo mismo que esclavas.

Cholo soy y no me compadezcas.

La última parte de la canción se encuentra claramente ligada a la resolución de la trama. Entre los hermanos que cita el narrador en primera persona, no se encuentra el interlocutor, el individuo urbano consumidor de los vales criollos. “Mis hermanos” alude a los pobladores indígenas que el discurso de la canción quiere, en una detención del tiempo, dejar en las alturas pasteando el ganado. La canción alude a dos comunidades culturales, dos universos distintos, separados y antagónicos dentro de un mismo país: cualquier intento de amalgamamiento resultará infructuoso, como el epílogo de la letra, relacionado estrechamente con el desarrollo de la película. Por ello el llamado de alerta de Jeremías no se producirá en vano, está ligado también a la circulación de textos que comparten el mismo referente: el mundo andino, y que utilizan similares elementos tomados de una doxa que, como vemos en el caso de esta

película, poco había cambiado a lo largo del siglo. Por ello, al presentarse esta combinación de elementos en la monstruosidad de una alpaca con dos cabezas, los pobladores de Pampamayo reconocen inmediatamente su significado.

Después de anunciar la inminente desgracia, deciden consultar a Taita Justino en una conversación que se asemeja a un monólogo de un solo sujeto colectivo. Este momento denota la ausencia de conflictos internos en la comunidad. No existen las voces divergentes que denigren las señales de la naturaleza como muestras de exacerbada superstición, los mayores del pueblo se dirigen en grupo hacia la cabaña de Don Justino, el anciano adivino del pueblo, para conocer su futuro anunciado ya por la alpaca de dos cabezas que acaba de encontrar el ex Gregorio y ahora joven pastor de alpacas.²²¹

La trama entrelazada nos traslada brevemente a la otra sub historia donde el grupo armado se decide a llevar a sus heridos al poblado comunal. En esa escena podemos enterarnos de que el pueblo se llama Pampamayo y no es desconocido para ellos.

De regreso a la comunidad, el adivino comienza su ritual de lectura de la coca con una inusual invocación en castellano, advirtiendo que no la utilizará “por vicio”, sino con fines prácticos, en lo que resulta una advertencia directa a los espectadores, de la

²²¹ No puedo dejar de mencionar al niño Gregorio de la película del mismo nombre debido a la fuerte intertextualidad que se produce debido a la gran popularidad de esta película, que convirtió al entonces niño Marino León en un referente de los niños de la calle, casi en un personaje real que opacaba a su propia persona. Otro de los motivos es la poco numerosa producción de películas de un cine peruano que, como acotamos, se encontraba debatiéndose en una gran crisis. Una película realizada cinco años antes con una temática similar, con un personaje símbolo, tenía necesariamente que ser evocada en la producción que parece rendirle homenaje y a la vez rescatar al protagonista instalado positivamente en el nicho de recordación del público.

utilización de la coca en los Andes en un contexto histórico donde las noticias de narcotráfico compartían los titulares con las de las acciones armadas de los senderistas.²²² Una vez consultada la coca, el adivino anunciará metafóricamente el resto de la historia:

Una maldición grande caerá sobre el pueblo. Y como Dios y el diablo estuvieran de acuerdo para destruirnos. Como ellos representan un todo, no tendremos ayuda. Tú morirás solo para caer en el infierno. Y si sales antes del amanecer vivirás en paz.

La declaración del sabio del pueblo de Pampamayo nos entrega información importante sobre el devenir de la historia en relación a su propio título. Este nos infiere que los pobladores se encuentran atrapados en una guerra ajena donde no pueden optar por ningún bando, no pueden aliarse “ni con Dios ni con el diablo”. Si Justino interpreta a Dios y el diablo como un todo, su declaración no da espacio alguno de gestión a los pobladores de la comunidad. La película parece de esta manera condenar al pueblo a un sacrificio en nombre de lo que Sara Barrow considera “a provocative challenge to the dominant myth, propagated for the sake of White hegemony, of indigenous peoples as uncivilised and instinctively violent by portraying them instead as innocent victims [...]” (118)

Por ello final del íncipit es el anuncio del resto de la historia y la representación ficcional del final de una comunidad, como sucedió en numerosas comunidades andinas

²²² El texto original del anciano es: “Cocacha mamacha, no te voy a mascar por vicio, sino para que nos ayudes. Y te voy a rezar una oración”

en el contexto histórico del que se apoya fuertemente la película. La primera incursión de Sendero, que altera el sistema de comunidades sumidas en la y la reemplaza por un sistema comunista, es la causa de la posterior incursión del ejército con los resultados que la película en su relación interdiscursiva con el contexto nos quiere ofrecer: La diáspora de los habitantes andinos.

Sin embargo, en esta denuncia de la actividad violenta sendero-ejército como causa directa de la migración, cosa sui generis hasta el momento en el cine, *Ni con Dios ni con el diablo* se apoya también fuertemente en los referentes canónicos letrados y en algunos antecedentes de otros géneros, como hemos visto en el caso de la música. La tranquilidad previa mostrada por la combinación de puna, hombre andino, música, animales, llamas, alpacas, etc., se asemeja a la que se presenta por momentos en *Los perros hambrientos* (1939) de *Ciro Alegría*.²²³ A su vez, la gran desgracia anunciada por la naturaleza en la película se encuentra fuertemente entroncada en varios discursos del indigenismo, en especial en *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de *Ciro Alegría* que denuncia también la desaparición de una comunidad previo anuncio de la misma por parte de las fuerzas de la naturaleza.

El íncipit de esta novela, ambientado en la segunda década del siglo XX nos muestra el tropiezo del líder comunal Rosendo Maqui con una culebra, símbolo de mal agüero:

¡DESGRACIA!

Una culebra ágil y oscura cruzó el camino, dejando en el fino polvo removido por los viandantes la canaleta leve de su huella. Pasó muy rápidamente, como una

²²³ La novela fue llevada al cine, casi cuarenta años después, en 1977 en una adaptación de Luis Figueroa que intentaba seguir fielmente la trama de la novela.

negra flecha disparada por la fatalidad, sin dar tiempo para que el indio Rosendo Maqui empleara su machete. Cuando la hoja de acero fulguró en el aire, ya el largo y bruñido cuerpo de la serpiente ondulaba perdiéndose entre los arbustos de la vera.

¡Desgracia! (9)

Como se puede apreciar, la participación de las fuerzas de la naturaleza, en este caso del mundo animal, es muy similar en ambas producciones. En la novela se describe el paso de una culebra oscura y en el caso de la película el fenómeno del nacimiento de una alpaca con dos cabezas. Tanto en la diégesis de la segunda década del siglo veinte (en el caso de la novela) como a diez años del fin del segundo milenio (en el universo diegético de la película), la naturaleza sigue todavía organizando indefectiblemente el destino del hombre andino. Al ser humano no le queda más que saber interpretar sus señales de fatalidad. La diferencia se encuentra en que en lo que podríamos denominar obra origen: En la novela, Rosendo Maqui lucha con esas señales y, sacando su machete, se dispone a matar a la culebra para eliminar o paliar los efectos de esa señal de desgracia.²²⁴ En el caso de la película, Jeremías recibe pasivamente, tanto la señal de la naturaleza como la lectura de la misma por parte de Taita Justino, el adivino del pueblo. El viejo Rosendo Maqui, rebelándose contra el augurio, se dispone a eliminar el elemento perturbador, cosa finalmente imposible ya que hubiera alterado la trama del relato. Por su parte Jeremías se somete a los designios que le son presentados.

²²⁴ A lo largo de la novela, Nasha Suro la adivina de la comunidad pierde credibilidad, así como los defensores de la presencia de las fuerzas sobrenaturales en el lugar donde se asientan luego de su desalojo de Rumi.

En la construcción de estos sujetos mediante la narrativización observamos que la agenda del indigenismo de Alegría se preocupaba por representar un hombre²²⁵ andino que, en su proceso de maduración, se entregaba a una dura lucha contra un destino trazado por elementos más fuertes que él mismo. En su contraparte cinematográfica, el silencio de Jeremías nos entrega un testimonio de la falta de respuestas del mundo ficcional andino construido en la película para luchar contra un destino que anunciaba una fatalidad individual como metáfora de otra comunal. Al tiempo que la producción dirigida por Nilo Pereira bebe de las fuentes del indigenismo, su preocupación por mostrarlo víctima de poderes y falencias ajenas al control de la comunidad construye este pasaje del referente a la ficción como una narrativa que no tiene en cuenta los proyectos emanados del referente que recrea.

Hay que tener en cuenta que las producciones mayores del indigenismo se realizaron en la década del cincuenta, y las adaptaciones cinematográficas, fieles al texto origen se produjeron casi medio siglo después, como vimos anteriormente. Este sería también un indicador del notable desajuste histórico entre la mediación estética y lo representado: *Ni con Dios ni con el diablo*, estrenada en 1990 se apoya en la entrada en ficción de una obra escrita (*El mundo es ancho y ajeno*) casi sesenta años atrás, realizada en los inicios de la actividad migratoria, a la que alude y describe. Esta migración había provocado en gran medida la cancelación de la representación de lo indígena como mundo insular, tal como lo afirma Antonio Cornejo Polar en “Sobre el 'neindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza”.

²²⁵ No se advierten mayores síntomas de feminismo en la novela de Alegría, lo que hubiera sido anacrónico debido a su contexto histórico de producción.

Cornejo Polar sostenía que el mayor intercambio cultural entre la costa y la sierra del país, era ya notorio, pero no se presentaba como una alternativa para solucionar los grandes retos de una sociedad con profundas injusticias como la peruana: “Naturalmente estos hechos no significan la integración del país, pero sí implican el acortamiento de la distancia que separaba al sistema sociocultural indígena de la sociedad y la cultura que producía (y produce) el discurso indigenista (550).

La relación entre sistema sociocultural indígena y la cultura que produce el discurso cinematográfico sobre él, parecía todavía para inicios de los noventa, tener mucho camino por recorrer. La persistencia de la imaginación mítica que vemos en el incipit de *Ni con Dios ni con el diablo*, funciona casi por oposición a las comunidades a las que alude. Para inicios de 1990 las comunidades andinas asoladas por la guerra interna habían mostrado claras señales de defender su supervivencia, con el precio de la propia desaparición de varias de ellas.²²⁶ La película, sin embargo, basa su trama en el cumplimiento de una profecía que había condenado al protagonista desde la primera escena.

Si bien Sarah Barrow nos afirma que la película intenta construir un sujeto pacífico que desmitifique la supuesta imagen de hombre violento que se le otorgaba al hombre andino, considero que la instancia enunciativa se aferra a los préstamos textuales, principalmente, debido a su incomprensión del referente que intenta describir. Más que la película de Nilo Pereyra, la tesis de Barrow se acerca al intento de mostrar

²²⁶ La comunidad iquichana de Uchuraccay es en este sentido el más claro ejemplo. La película hará referencia a la matanza de los periodistas en una de sus secuencias. La comunidad desaparecería años después víctima de las incursiones de Sendero Luminoso y de las fuerzas armadas. Su desaparición y refundación se encuentran señaladas en el extenso informe de la Comisión de la verdad y reconstrucción nacional.

el insaciable apetito de los medios masivos (Western media) por las historias de violencia en el Perú. Sin embargo, por un momento Barrow parece caer en la misma tendencia al mencionar que “The official and unofficial histories of Peru are coloured by violence, from accounts of the brutal rituals and battles of pre-Columbian Chavín, Moche and Inca cultures, to reports of harsh subordination of the indigenous peoples by Spanish conquistadors” (2). Al respecto considero que la relación de las historias nacionales con la violencia se puede aplicar a cualquier país europeo.²²⁷ Barrow acierta plenamente al identificar la voracidad de los medios extranjeros por las imágenes de violencia en el Perú, sin embargo considero que en el caso del cine nacional, la representación de la misma, más que un intento de satisfacer mercados nacionales e internacionales, obedece a una búsqueda de codificar estéticamente la década más conflictiva de la historia del Perú, basados en textos y discursos del repertorio cultural de los enunciadorees.

Esta característica intertextual nos acerca a los mismos rasgos que reclama Antonio Cornejo Polar para el indigenismo como una práctica cultural cuyo proceso de producción es ajeno al referente. En el intento de mostrar que la ficcionalización de la película se encuentra comprometida con la trágica realidad de las comunidades andinas arrasadas por la violencia armada, *Ni con Dios ni con el diablo* recurre a las fuentes

²²⁷ No menos violentas que las batallas entre nativos fueron los recuentos de otras naciones. Como ejemplo podemos citar las historias del contexto de producción de la crítica Barrow. Podríamos citar las invasiones romanas a Britania, el desembarco de las tribus germánicas y la formación de los siete reinos germánicos. No menos violenta constituyó la relación de los conquistadores con los derrotados celtas. Tampoco se puede obviar la historia del imperio británico, ampliamente narrada por la historia oficial inglesa y por las historias no oficiales. La formación de conceptos como cruzadas, campos de concentración, guerras de trincheras y la colonización del África, la India, etc., nos entrega testimonio de capítulos en la historia de la humanidad tan violentos como la guerra de Sendero Luminoso con las fuerzas armadas y las masacres que de ella derivaron.

ficcionales más conocidas del imaginario artístico peruano, entre las que hemos destacado “Cholo soy” y *El mundo es ancho y ajeno*. Al hacerse presente en la producción de la instancia discursiva migrante, dentro de las producciones cinematográficas su relación con la película *Gregorio* produce también una interdiscursividad conflictiva, como explicaré a continuación,.

Ambas “puestas en texto” se producen con la mostración de elementos de la naturaleza en tomas panorámicas. Es la monumentalidad de lo rural y lo natural sobre toda construcción humana contemporánea lo que prima en las representaciones del cine que tiene referencia andina. Las tomas abiertas, y algunas más cerradas en contrapicado que muestra la verticalidad de las montañas, denotan frecuentemente la trascendencia del campo y su imponente frente a la horizontalidad del paisaje de las construcciones pueblerinas. Esta tendencia se convierte en insustituible para situar al espectador peruano frente a una diégesis que ha aprendido a interpretar desde las lecturas canónicas en la escuela. La representación todopoderosa de la naturaleza andina, eternizada en obras tan disímiles como *La venganza del cóndor* de Ventura García Calderón y *Los perros hambrientos* (el original novelesco y su adaptación cinematográfica) hace posible que la lectura de fenómenos naturales se convierta en predestinación infalible. En ambas películas es el anciano el que anuncia eficazmente el desarrollo de la trama, síntoma de que el conocimiento se logra a través de la experiencia acumulada en las lecturas sucesivas de la naturaleza y no con los elementos formales de la educación letrada, ni con la interacción entre ambas.

En *Gregorio*, sin embargo, el anciano vehicula un discurso fuertemente anclado en la ideología planteada por la reforma agraria del gobierno de Juan Velasco. El

augurio del anciano en la película del grupo Chaski está basado en la propia experiencia de vida del representante de la sociedad patriarcal andina. En él menciona haber servido a un patrón expulsado por la reforma agraria. Se trata de un latifundista casi inexistente en los Andes para la década de los ochenta. La idea de servidumbre sin embargo sigue presente en la película en el imaginario que se tiene sobre la urbe, en el lugar hacia donde quiere migrar su hijo. Si “la tierra es de quien la trabaja” fue el lema de la reforma, el anciano lo reformula aseverando que son los trabajadores los hijos de esa tierra libre, es decir que quienes la trabajan pertenecen a la tierra, aunque como hombres libres de su antiguo explotador. La película muestra que esa liberación se ha producido sin embargo encerrando al individuo en cada lugar y sin espacio para el flujo ni económico ni social como símbolo de progreso, lo que se evidencia en la pobreza de la que se lamenta el padre de Gregorio y el duro trabajo de los campesinos. Los campesinos son libres en relación a las relaciones de clase con sus antiguos patrones, pero no se han liberado de la pobreza consuetudinaria que los aqueja.

Si el conocimiento del abuelo de Gregorio provenía de su experiencia en los cambios sociales de su entorno, el conocimiento del anciano que lee el augurio de la alpaca de Jeremías, en *Ni con Dios*, le viene enteramente de la coca. No existe mayor elemento de apoyo para afirmar sus predicciones. El meganarrador no ofrece el poder de agencia a la comunidad que casi no participa sino tangencialmente de los eventos. Son los senderistas los que se mueven hacia la comunidad. Tampoco se puede apreciar una perspectiva interna por parte de los miembros de la comunidad. La ausencia de conflictos entre ellos parece predisponerlos para recibir el impacto de otros conflictos más grandes. Considero que es posible relacionar este rasgo del íncipit con el

apocalipticismo del que hice referencia en capítulos anteriores. *Gregorio* nos entrega una agenda clara sobre la lucha por la tierra en los Andes, en una tierra donde todavía parece haber una posibilidad de vida, como evidencia cierta idealización que entra en conflicto con las ideas del hijo del anciano que tiene el poder de escoger marcharse de la comunidad. El íncipit de *Ni con Dios ni con el diablo*, por el contrario, enfatiza desde el título una presencia de fuerzas todopoderosas que se encuentran en una especie de Armagedón nacional.

Debido a que en los primeros años de la década de los ochenta, los senderistas habían sido calificados de abigeos y su levantamiento armado minimizado en las ciudades, los enunciadores urbanos, productores cinematográficos, no lo consideraron como variable perturbadora en la migración. Durante esos años, la izquierda acababa de entrar al gobierno municipal limeño por primera vez en la historia de la ciudad con Alfonso Barrantes. Por otro lado el final del gobierno de Fernando Belaúnde, que dejaba un país sumido en una gran crisis, parecía reemplazado por el esperado ingreso de las fuerzas del Apra con el apoyo de la Izquierda Unida. Un ideologema que cobraba fuerza en ese momento nuevamente era “Solo el Apra salvará al Perú”, compartido por los millones de electores urbanos que votaron por Alan García. En la ciudad, por lo menos, existía una ilusión de tener un discurso capaz de enfrentar la ideología fanatizada de Sendero Luminoso.

Para el contexto de enunciación de *Ni con Dios ni con el diablo*, en el cambio de la década del ochenta a los noventa, el Estado peruano parecía herido de muerte en

todo sentido.²²⁸ Además de la crisis extrema, el país se encontraba en un estado de aislamiento internacional y en una fuerte división social interna. La asonada senderista se había concentrado en la ciudad. Otros grupos rebeldes como el movimiento Túpac Amaru y el grupo paramilitar Rodrigo Franco habían complicado el panorama en las propias ciudades y formaban parte de la cotidianidad en la vida urbana. El estado sin respuestas mostraba su falta de un mínimo de proyecto nacional como el que había hecho referencia para el campo el anciano abuelo de Gregorio. Me refiero a que el abuelo de Gregorio cita el ambicioso proyecto de reforma agraria de finales de los sesenta, como trascendental en su propia emergencia como sujeto al reconocerse a la vez, tanto hijo de los elementos naturales que cita, como también en las narrativas que lo mostraban como campesino poseedor de un pedazo de tierra andina.

En cambio la diégesis de *Ni con Dios*, fijada en los ochenta, nos muestra el carácter trunco de los proyectos nacionales y de las alianzas que el estado había proyectado para incluir a los sujetos subalternos atrapadas en las alturas andinas. Al mismo tiempo la película recrea una comunidad andina despojada de un mínimo de poder de gestión sin tiempo para reaccionar ante eventos anunciados por grupos externos. Estos grupos a su vez le auguraban una fatalidad venida de enfrentamientos entre poderes de cuyos proyectos la comunidad no formaba parte. Si la película en un intento de enlazar los discursos anteriores se apoya también en el “espíritu de la época” del cambio de la década, lo hace apelando a los grandes referentes letrados debido a su

²²⁸ Muy acorde con el “espíritu de la época” el Partido Aprista lanzó una campaña electoral para la campaña de 1990. En ella se hacía referencias a la figura del fin del mundo para desprestigiar al candidato del FREDEMO y su anunciada “política de shock”. La propaganda tuvo el efecto de favorecer a Alberto Fujimori, quien aplicó el temido shock. En el anuncio del mismo, su ministro de economía, posteriormente encarcelado por corrupción, terminaría su discurso con el conocido “que Dios nos ayude”.

condición de producción heterogénea, siempre en el sentido de Cornejo Polar, ajena por completo a su referente. Este referente andino aparece estático, desarmado y desprovisto de poder de gestión para condicionar el desarrollo de una trama en la cual el protagonista parecerá condenado a repetir a nivel individual lo que se le ha imputado a nivel colectivo.

Si bien es cierto la urbe no se muestra directamente en los primeros momentos de la película, es posible percibirla ya en en las articulaciones discursivas del meganarrador. Me refiero a que la intertextualidad mostrada en esta parte se constituirá como la base para la articulación de la trama en el resto de la película y los acontecimientos que se sucederán en la ciudad serán consecuencia directa del planteamiento con respecto a los sujetos mostrados en el íncipit. Como vemos, los peruanos no necesitaban de un político tradicional que les anunciara las profecías de su desangramiento. Ese trabajo la novela y el cine lo venían realizando con bastante efectividad.

5.b La vuelta del sujeto folclórico en *Ni con Dios ni con el diablo*

Habiendo mencionado en el íncipit de la película las evidentes interacciones entre la construcción textual de *Ni con Dios ni con el diablo* y la tradición letrada peruana, especialmente su deuda con el indigenismo, me interesa resaltar en esta parte el posicionamiento de la película con respecto a la construcción de una subjetividad urbana.

Para ello me referiré a la construcción de lo que en la antropología peruana se conoció como el sujeto folklórico (eminentemente rural). Una rápida definición de folclore lo da el DRAE al definirlo como un “conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo”. El origen de esta definición proviene de la corriente del Romanticismo que la quería emparentarla con costumbres necesarias de conservar para preservar al ser humano de lo que consideraba los peligros del racionalismo. En el caso peruano y para propósitos de nuestra investigación, me apoyo en el acercamiento al sujeto folclórico de Pedro Roel Mendizábal. En “De folclore a culturas híbridas” Mendizábal realiza un recuento del paso del sujeto folclórico al sujeto popular en los estudios antropológicos peruano. Sobre el primero afirma que había perdido mayor capital simbólico entre la intelectualidad peruana de la década del setenta y quedado como una marca despectiva “de actitudes que se tienen por pintorescas o simbólicamente devaluadas” (89). Sin embargo, siempre con Roel Mendizábal, del universo académico el sujeto folklórico (como discurso) se había abierto paso en los denominados espacios públicos en los cuales ya gozaba de una gran difusión. La traslación de este sujeto a los medios masivos de la segunda mitad del siglo XX, trajo consigo el relegamiento de lo andino a una idea de tradicionalismo, acorde con los intereses de ese momento de involucrarlo en un proyecto de nación cual debía ser uno de los elementos constitutivos. El objetivo era enlazarlo con un pasado glorioso, con una tradición que se consideraba intacta, aunque escondida en la lejanía de los Andes, la cual se quería recuperar.

Habiendo realizado una breve visita a los presupuestos que construyeron el sujeto folklórico, me interesa mostrar que es de esta representación folklórica de la que se

nutre la película, aun perteneciendo a otro contexto histórico, varias décadas más adelante. Anclando la representación del migrante en las condiciones históricas marcadas por el recorrido que realiza desde los campos abandonados hacia la ciudad, veremos que la cercanía de este sujeto representado con lo folklórico, le impide su transformación en el sujeto popular que conformaba su referente histórico.

En el paso de sujeto folklórico a sujeto popular en la construcción de las subjetividades urbanas, Roel Mendizábal entiende al folklore practicado en ese contexto como “el estudio de esas “supervivencias” en la estética, los comportamientos y los conocimientos, que han de ser rescatadas y validadas como parte de la persistencia cultural ante la amenaza que supone el avance de la modernidad” (78). Las supervivencias que se refiere incluyen al mismo sujeto que construye y su universo de prácticas culturales que lo definen como tal. La antropología peruana, formada en la corriente indigenista durante la primera mitad del siglo XX, supo también nutrir a los enunciadores artísticos influenciados ideológicamente por ella. Es el caso del trabajo sobre los mitos andinos que fueron rescatados por los antropólogos y posteriormente puestos en ficción en los géneros canónicos, especialmente la literatura. En el cine el caso más resaltante sería el de *Kukuli*.²²⁹

En nuestro intento de seguir la pista a la construcción de subjetividades urbanas, habíamos ya identificado en los capítulos anteriores la representación de la crisis del sujeto criollo, en términos de lo criollo popular. Este fenómeno se profundiza en el cine al momento en que el denominado cine urbano comienza a tomar forma a finales de los

²²⁹ La película *Kukuli*, perteneciente a lo que Bedoya califica como cine de referencia andina se inspira en un mito andino rescatado por el antropólogo Efraín Morote.

setenta. *Maruja en el infierno* sería el paradigma de esta crisis, que se llega a emparentar con un sentimiento generalizado de lo que he denominado apocalipticismo. En *Gregorio* habíamos establecido las vicisitudes de un sujeto migrante al forzar su ingreso a lo que se entiende por popular urbano. *Los Shapis en el mundo de los pobres* nos presentaba ya de lleno el mundo denominado cultura chicha, fenómeno eminentemente urbano, aunque siempre pasando por la mediación institucional patentada en el lenguaje cinematográfico que hacía posible su mostración masiva a nivel audiovisual. En *Ni con Dios ni con el diablo* vamos a acercarnos entonces a la intención de amalgamar el sujeto folklórico con las condiciones con las que se plantea la diégesis en la epopeya urbana mostrada en la trama.

Una primera característica que resalta en la película es su intención de constituirse como un texto que acuda a la historia y se convierta en agente mismo de la construcción de la memoria histórica. Hasta el momento las películas que otorgaban preeminencia a la actividad migratoria sincronizaban los elementos de la comunicación, emisión, texto, recepción en un mismo momento de la diégesis.²³⁰ Todas ficcionalizaban su propio contexto histórico. *Ni con Dios ni con el diablo*, al ser filmada a fines de la década de los ochenta, presentada en 1990 y al recrear una trama ocurrida en enero de 1983 nos muestra su compromiso con trabajar la memoria (reciente) del espectador y del público en general, en combatir la falta de construcciones de la memoria sobre un tema ignorado por la mayoría de los peruanos hasta ese momento, como vimos en el caso de la ceguera colectiva cuyas pruebas

²³⁰ En *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, se nos afirma que la diégesis es “[...] una construcción imaginaria, el espacio y el tiempo ficcional en el que opera la película, el universo asumido en el que tiene lugar la narración.” (57).

constituyen las muestran numerosos testimonios que encuentran su confirmación en el informe de la Comisión de la Verdad y Reconstrucción Nacional.²³¹

La actividad cinematográfica no siempre ha sido considerada como la más idónea para que las audiencias construyan la historia de sus sociedades a través de ella.²³² Para que cambie esta concepción han tenido que variar tanto la concepción de la cinematografía como de la propia historia. Ya Marc Ferro en *Cinema and History* lanzaba la idea de que “film, image or not of reality, document or fiction, true history or pure invention is History” (29). Para ello es importante, señala Ferro, comprender al cine, más que como una obra de arte, como un producto valioso no solamente por su contenido sino por el acercamiento sociohistórico que justifica (29). Así mismo, este acercamiento en la actividad cinematográfica por sus costos de producción frecuentemente está estrechamente ligado al Estado y sus políticas culturales.

Una intención histórica de un film enlaza entonces decisivamente a este producto con su entorno sociohistórico y evidencia las efectividades o falencias del discurso que intenta vehicular, como veremos en el caso de *Ni con Dios ni con el diablo*. En ella es posible observar, desde el título, la intención de otorgar marcas de lectura que sean interpretadas en defensa de los protagonistas de la trama. La alusión es evidente a

²³¹ En las conclusiones del informe sobre la matanza de Uchuraccay, la CVR realiza la siguiente afirmación: “La CVR ha constatado que la tragedia que sufrieron las poblaciones del Perú rural, andino y selvático, quechua y asháninka, campesino pobre y poco educado, no fue sentida ni asumida como propia por el resto del país; ello delata, a juicio de la CVR, el velado racismo y las actitudes de desprecio, subsistentes en la sociedad peruana a casi dos siglos de nacida la república”.

²³² Marc Ferro en *Cinema and History* nos recuerda que en sus inicios era considerada como una atracción de circo, un fenómeno en el estricto sentido de la palabra, hecho para la idiotizar a las masas y que a la vez era apropiado precisamente para las muchedumbres incultas que no tenían suficiente capacidad para la actividad literaria, esta sí muy bien considerada. Ferro se pregunta, cómo entonces los historiadores se podrían apoyar en un género con esa reputación.

comunidades que sobrevivían (y morían) entre la obsesión de Sendero Luminoso de captar forzosamente su adhesión, y la estrategia de las fuerzas del Estado de reprimir brutalmente toda sospecha de adhesión con los senderistas. En el texto tanto la sociedad que intenta formar Sendero como del denominado Estado criollo en evidente crisis, manejan los mismos niveles de injusticia y brutalidad, por cuanto ambas resultan letales para el poblador andino. A continuación presento un resumen de la película.

Ni con Dios ni con el diablo comienza con el nacimiento de una alpaca con dos cabezas, interpretada por el anciano sabio del pueblo como una desgracia para el joven pastor que la encontró. Para que se realice la profecía se procede a la representación del enfrentamiento entre Sendero Luminoso y el ejército peruano por la posesión de una comunidad andina. Habiendo sido nombrado, delegado cultural por los senderistas, Jeremías, el joven pastor se ve obligado a escapar. En su huida llega a la capital a buscar a su padrino, un ingeniero que, cuando joven había participado en un proyecto de electrificación de la comunidad de Jeremías. El padrino consigue trabajo al joven como guardián de una construcción (al mismo estilo de *Gregorio*). En esas circunstancias se presenta una trabajadora del hogar que, cual femme fatale, procede a enredar al protagonista, en un abandono de trabajo que causa un robo de los materiales de la construcción donde vivía. En un supuesto intento de ayudarlo le consigue trabajo en una casa de un hombre importante que termina siendo general del ejército. Al enterarse Jeremías, decide escapar, encontrando refugio con la mujer. Esta lo involucra en el robo de otra casa donde finalmente es asesinado por las fuerzas que, enteradas de su condición de fugitivo de la justicia, no dudan en eliminarlo.

Al conocer los elementos que componen la diégesis es posible afirmar que la intención de situarla en 1983 entra en conflicto con la dicotomía del título debido a que en ese momento se encontraban múltiples ideologías en juego, además de los proyectos políticos de Sendero y el gobierno calificado de “derecha” que en ese año comandaba Fernando Belaúnde. La eficacia del título se presenta más debido a la intención de metaforizar la situación de “tiempo del miedo”²³³ que luego sería ampliamente estudiada en las ciencias sociales y representada con gran aceptación por la cinematografía reciente, que en mostrar un contexto referencial realista.²³⁴

Basándonos siempre en el texto cinematográfico identificamos diversos proyectos ideológicos que “entran en ficción”.

El primero resultaría el proyecto de nación hegemónico que se construye en los primeros momentos de la película con la presencia del ingeniero, cuya representación será motivo de análisis, y la llegada de programas de desarrollo para el Ande. Es en la analepsis donde se hace vaga referencia a la ideología de desarrollar los Andes en un discurso que cronológicamente pertenecería a los años del Velasquismo, pero en la ficción se asemeja más al denominado “acciopopulismo” como veremos posteriormente. Sea del primer gobierno civil de Fernando Belaúnde o el militar de Velasco Alvarado, el discurso que nos muestra ese salto momentáneo al pasado es el de

²³³ Nelson Manrique en un trabajo del mismo nombre, cumple cabalmente con mostrarnos la situación vivida entre 1980 y 1996. La figura de la transmisión generacional de las vivencias y sentimientos de ese momento histórico se han plasmado también en películas como *La teta asustada*.

²³⁴ En ese sentido, Nelson Manrique en *Tiempo de miedo*, al realizar un recuento de los diversos discursos políticos, pero de la dualidad en la lucha por el uso de la violencia en los andes sostiene que “la guerra sucia con que las fuerzas contrainsurgentes afrontaron el desafío senderista [...] y la política represiva indiscriminada contra los sectores populares tomados entre dos fuegos fueron otros tantos factores que contribuyeron a mediatizar las posiciones”. (7)

integración de la república desde los referentes urbanos, el mismo que para el retorno a la diégesis de 1983 se encuentra ya en franca decadencia. En esos momentos, de regreso a la contemporaneidad de la película, se presenta mostrando su cara más represiva, no a través del ingreso de un tecnócrata sino de un camión del ejército que ingresa regando soldados propalando alaridos de guerra y con metralleta en mano. En la propia ciudad veremos al mismo tecnócrata refugiado en la precaria seguridad de los muros de las mansiones adonde acuden los inmigrantes en busca de trabajo.

En el desarrollo de la trama esta transformación del discurso estatal se muestra claramente en el protagonismo actoral. Los ideologemas expresados en los primeros momentos de interacción entre el representante civil del estado y los sujetos folklóricos son posteriormente reemplazados por otras unidades dóxicas ya en boca de los militares y su entorno más cercano. Las sonrisas, los colores y las tomas que acompañan al ingeniero ceden el paso a otros colores y otros gestos y signos del entorno militar.

El segundo es también urbano. Se trata de una vertiente de la doctrina maoísta nacida en las universidades que a imitación del programa de lucha desde el campo a la ciudad, toma el Ande como su lugar de inicio de la lucha armada. Este segundo proyecto ideológico se encuentra en completo enfrentamiento con el primero y son ambos los que el texto pone de relieve en el título. Aunque en la película adquiera voces y rostros de la región andina y su presencia en la ciudad sea a través de una misteriosa explosión, se puede colegir de la trama que esas voces no pertenecen al universo andino que construye el texto sino como uno de los componentes que participa en su destrucción. En efecto, en el referente contextual es posible afirmar que Sendero Luminoso no puso énfasis en incluir los elementos del imaginario que los antropólogos

del indigenismo de mediados de siglo se preocupaban por rescatar. Tampoco reivindicaron al régimen de comunidades o ayllus como parte de su programa. La transformación radical del orden social en la comunidad que textualiza nos rinde cuentas efectivamente de la ideología senderista que se conocía en la ciudad gracias al intenso trabajo de propagación ideológica realizada a través de diarios, pintas y proclamas. Este segundo discurso, tanto como el primero, no incluía ni rescataba elementos de las prácticas culturales andinas al considerar que estas prácticas, como producto de una sociedad opresora y clasista, tenían necesariamente que reflejar estas condiciones, por tanto tenían que ser eliminadas en provecho de otro tipo de cultura que cree las condiciones de lo que denominaban el “hombre nuevo”.²³⁵

Sin embargo existe un proyecto ideológico puesto de manifiesto en la película y que actúa en contra de la idea de dicotomía entre un proyecto criollo de estado y una revolución comunista como la planteaba Sendero. Como los anteriores este vehicula una ideología también de origen urbano. Me refiero a la fuerte actividad realizada por los grupos de la denominada izquierda legal que también son incluidos en la película. Estos grupos eran los que en los momentos de enunciación del texto se encontraban en control de los sindicatos y tenían gran ascendiente sobre las masas populares urbanas. Aunque su presencia en la urbe no es representada, en *Ni con Dios ni con el diablo* este proyecto se muestra durante el viaje que emprende el protagonista hacia la ciudad. Evidentemente no es él quien lo textualiza sino los trabajadores de la mina. Son ellos también quienes van a filtrar la intención de la película al presentarse en la misma

²³⁵ En “Cosechando tempestades, Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho”, Carlos Iván Degregori explicará esta aplicación determinista de origen maoísta a la realidad peruana por parte de Sendero Luminoso.

secuencia donde se nos informa de la masacre de Uchuraccay, momento denso ideológicamente en la película.

La densidad de las escenas que nos informan sobre Uchuraccay tiene que ver con la transmisión de información sobre su referente contextual. Me refiero especialmente a la secuencia que se produce en el campamento minero, que veremos más adelante. La puesta en escena de la actividad sindical minera tiene que ver con la intención del texto cinematográfico de adoptar una actitud de simpatía con este discurso mostrándolo como crítico de la situación, a diferencia de los dos anteriores, vistos como ciegos y fanatizados. Manrique al dar cuenta de las relaciones entre la izquierda legal, mayoritariamente moscovita y el maoísmo de Sendero nos afirma que este último consideraba a la izquierda que todavía participaba en el aparato legal político como “revisionistas”. Estos eran tildados y tratados como “un enemigo aún más peligroso que la burguesía y que era necesario destruir porque desviaba al pueblo de su verdadero camino, la guerra popular”. (7)

En este contexto histórico podemos comprobar que los grupos de izquierda legal se encontraban en encarnizada disputa tanto con los partidos de derecha como con los senderistas que ya había asesinado dirigentes sindicales fines a ellos.²³⁶ Son precisamente dirigentes sindicales los que entran en la ficción y cuya perspectiva de los acontecimientos que narra la película se privilegia sobre la del mismo protagonista, como veremos en el análisis de la secuencia de la llegada de Jeremías al campamento minero.

²³⁶ En realidad sus disputas eran mucho más complejas, pero un acercamiento más completo a las mismas alejaría mi análisis de la ficción cinematográfica y sus interacciones con los referentes históricos, tanto de su diégesis como del momento de su enunciación. La izquierda se debatía también entre una crisis interna que propiciaría su atomización definitiva a fines de la década.

Es la presencia de estas tensiones ideológicas, en interacción con los hechos de Uchuraccay, una de las causas por las cuales se marca la diégesis en 1983. Los años de producción de la película fueron tan o más intensos que 1983 y los “ríos de sangre” a los que hemos hecho referencia en el íncipit, aumentaban continuamente su caudal con nuevas acciones violentas a lo largo del país. La referencia a los hechos de Uchuraccay se presenta entonces como una marca de orientación que da la película a la recepción, para enlazar la suerte de Jeremías con los hechos de su contexto histórico y de afirmar que el destino del joven es una suerte de evento que simboliza la orfandad del poblador andino frente a discursos que en nombre de su liberación producen su eliminación. Esta eliminación (que se presenta en la ficción como el fin de una subjetividad) será la causa de su migración forzada y de su llegada e instalación en la capital. En la producción de una línea de sentido, la película se presenta como la instancia que otorga una voz al poblador andino atrapado entre dos (o más) fuegos. Por ello se plantea la necesidad de trabajar sobre el subalterno, dándole a través de su enunciación una voz al históricamente ignorado o alejado de los canales del discurso.

Los primeros textos sobre las matanzas de Uchuraccay son un caso típico de la construcción de un discurso sobre este subalterno, tratar de explicar sus prácticas culturales, sus códigos de vida y su propia existencia, completamente prescindiendo de sus propios saberes.²³⁷ Ponciano del Pino al criticar el informe de la comisión organizada por el gobierno para explicar la matanza, subraya que los comuneros no eran esos entes detenidos en el tiempo, ajenos a la comprensión de la noción de

²³⁷ El 26 de enero de 1986, un grupo de ocho periodistas fueron asesinados junto a su guía y otro miembro de la comunidad de Uchuraccay por miembros de esa comunidad al ser confundidos con senderistas que se disponían a atacar el poblado. Días antes, miembros destacados del Estado Peruano, incluyendo al propio presidente Fernando Belaúnde, habían felicitado a los comuneros por haber atacado a un grupo de senderistas.

progreso. Al mismo tiempo rechaza la versión de que confundieron las cámaras fotográficas con armas de fuego debido a su ignorancia, a su “salvajismo y primitivismo” de lo que fueron estigmatizados. Uchuraccay se convirtió entonces en un símbolo de estas dos supuestas características del hombre andino.

Sara Barrow en el capítulo de su tesis dedicada al análisis de *Ni con Dios ni con el diablo* señala que, para luchar contra este estigma de individuo violento y brutal, la película nos muestra a un protagonista desprovisto del poder de gestión. La consecuencia sería problematizar la propia defensa que la película realiza del poblador andino. Por ello es importante destacar que si la *Ni con Dios ni con el diablo* se presenta como denunciadora de los abusos contra las comunidades andinas y defensora de sus características de sujetos no violentos, en contradicción con ese propio discurso, prescinde de los propios subalternos que no adquieren voz en ningún momento del proceso de construcción del film. Más bien, al mismo estilo de los discursos oficiales que buscaron explicar la matanza de Uchuraccay, la película apela a la subjetivación folclórica del poblador andino. De allí es donde se extrae la propia diégesis y gran parte de la trama, como hemos visto en el íncipit y como vemos en el desarrollo de toda la historia.

En cuanto al desarrollo narrativo, la película se muestra deudora de una trama literaria escrita en los años cincuenta en el Perú. Aunque en los créditos no se anuncia la realización de ninguna adaptación. Emilio Bustamante en “Migraciones en el cine peruano” nos afirma que *Ni con Dios ni con el diablo* “se acerca al tema a partir de una novela publicada en 1950: *El retoño*, de Julián Huanay” (69). Habiéndose escrito esta obra en un tiempo anterior a la guerra interna en la que se debatía el Perú, la película

toma sus propios rumbos en materia del desarrollo de la trama. No existe en la novela, además, mención al terrible augurio que termina por determinar la suerte del protagonista. En la obra de Huanay prima sobre todo el deseo de escaparse de una realidad complicada y el espíritu de aventura del joven protagonista. El texto cinematográfico extrae entonces la personalidad de Jeremías, su falta de iniciativa, concordante con su imposibilidad de aprender de las experiencias de su recorrido para librarse de su destino, del peso argumentativo que ejerce en él un tipo de indigenismo caracterizado como producción urbana paternalista y ajena a su referente.

Más allá de similitudes en la trama, es imprescindible señalar que mientras Huanay tenía una estrecha relación con el referente que describía, Nilo Pereira parece apoyarse en la intertextualidad con la producción letrada debido precisamente a que no parece recurrir a ese referente constituido por el universo migrante ya sólidamente instalado en Lima para 1990.

Además de su intención histórica, la estrategia narrativa nos muestra otra de las características del texto en su defensa del poblador andino atrapado entre dos fuegos. Al respecto Sarah Barrow sostiene que “Pereira del Mar makes it clear to his audience where his own political sympathies lie: he positions the spectator to experience the film from the point of view of his young protagonist” (120) y citando a Cristian Wiener en “Miedos de Guerra”, afirma que partiendo del título de la producción de Del Mar ya se nota la intención de sobreponer el rol de víctima del campesino que escapa de su tierra perseguido por la violencia. Si bien es cierto, estas afirmaciones confirman el proyecto narrativo del texto, considero que otorgar a Pereira del Mar el control de su texto nos llevaría a debates que se remontan a la política de lo que se conoció como “auteurism”.

Esto nos llevaría en nuestro caso a apoyar el sentido de la obra en las intenciones del autor. Sobre este punto considero que, aun mostrando evidente simpatía por el sujeto representado, *Ni con dios ni con el diablo* no consigue mostrar el punto de vista de su protagonista debido a una difícil elección al enlazar la narración de la trama y las estrategias técnicas que utiliza para la puesta en ficción de la misma, como explicaré a continuación.

Considerando que la expresión punto de vista o “point of view” entra en cuestión en esta parte del análisis, puedo afirmar que el denominado “POV” posee ya una larga tradición en la narrativa literaria como en la cinematográfica. Un ejemplo de ello se puede observar en *Film: a critical Introduction* donde se advierte lo siguiente:

Point of view is a term sometimes used in literary context to describe the overall system of narration in a novel, poem, or short story. But in film, the term designates a very specific and limited use of camera to indicate perspective [...]
Point-of-view shots do not necessarily results in the audience understanding of sympathizing with a character. Subjective engagement may result from a simple point-of-view shot, but usually a deeper connection is accomplished through a pattern of shots or a combination of narrative, visual, and sound elements. (49)

Aunque la noción de punto de vista de Barrow tiene más que ver con la construcción de una perspectiva narrativa, creo que es posible de ser utilizada para determinar el poder de agencia del protagonista en esta película. Dentro de la taxonomía estricta de opciones del canal visual de participación en el desarrollo de la ficción, observamos que el denominado POV no se constituye en ningún momento

desde el protagonista ni va a componer algún reflejo de identificación en la recepción. Sin embargo, ateniéndonos al hecho de que esta figura tiene también otras estrategias, considero indispensable un acercamiento a las estrategias que se presentan en la puesta en ficción. Desde allí podríamos establecer un mejor juicio de la combinación de elementos narrativos visuales y sonoros, como nos sugiere la cita anterior.

Dentro del repertorio de estudios de focalización aplicada al cine, podríamos utilizar la focalización externa, como la que se acerca a la construcción del texto cinematográfico que analizamos. Jordi Sánchez Navarro en *Narrativa audiovisual* nos manifiesta al respecto que “La focalización externa está constituida por la estricta representación de las características superficiales y materialmente observables, de un espacio o de ciertas acciones” (30). Si Sánchez Navarro nos manifiesta que esta opción se utiliza en pro de la objetividad de la narración, en la película la objetividad no parece ser la primera preocupación del meganarrador, más allá de la intención de la instancia “autor real”. El primero se muestra más interesado en mostrar el lado cruel de los elementos en disputa y la inocencia del protagonista, como se muestra en los ejemplos de la llegada de los senderistas y los militares al pueblo, arrasando todo a su paso.

Así, mientras, *El retoño* está articulado como un recuento de vivencias en primera persona con una focalización interna clara, *Ni con Dios ni con el diablo*, por el contrario nos muestra a un meganarrador en poder de la construcción del personaje desde una visión exterior al protagonista.²³⁸ Desde los primeros recuerdos del niño, los canales de enunciación se centran en darle la voz al personaje del ingeniero sobre los demás.

²³⁸ Dentro de la idea del cumplimiento de la profecía podemos ver las diferencias con *El mundo es ancho y ajeno*. La narración de la novela nos entrega al anciano alcalde de la comunidad, que en su reflexión

Acercándonos a la secuencia de la despedida del ingeniero y padrino podremos ver que la articulación de las tomas se concentra en individualizar la figura del primero y colectivizar a sus interlocutores andinos. Sin ánimo de detenerme en detalles de orden extratextual me parece necesario destacar la elección actoral que utiliza en el rol de ingeniero a un galán argentino de telenovelas de entrenada dicción que le permite realizar personajes peruanos y comerciales de pasta dental en televisión. Jeremías por su parte, como ya adelantamos parece incluido como en un “volver al futuro” de su personaje Gregorio, de quien hereda, algunos años después, la misma responsabilidad migratoria. Estos elementos extratextuales son conocidos por los espectadores peruanos e inciden en la lectura del film.

Ya dentro de la escena de despedida del ingeniero, una revisión de los canales de expresión nos muestra al señor Dammert enfocado como centro de atracción estética, con mejor trabajo de encuadre. Lo vemos en control de la conversación, apoyado sobre una camioneta, uno de los símbolos de modernidad en la escena. El fondo parece heredado de las producciones mexicanas que resaltaban la majestuosidad del paisaje rural²³⁹. La profundidad del plano nos entrega los contornos de la inmensa cordillera de los Andes coronando un paisaje donde resalta, más abajo, los límites de un pueblo andino. En esa serie de plano y contraplano que desarrolla la narración, la toma de los interlocutores del campesino, primero el campesino agradecido por la presencia del ingeniero y luego el campesino y su hijo, se producen en diferentes circunstancias. Este

sobre los hechos se entrega a la meditación interna: “A veces pensaba en la maldita culebra...era mucha desgracia para que pudiera anunciarla una pobre culebra sola” (323). Este tipo de reflexión en primera persona no ocurre en la película, de cuyo mundo interior no se realiza ningún acercamiento, convirtiéndolo en un ser extraño e indescifrable y al cual se acerca el espectador mediante la mediación de los sistemas de representación que el discurso hegemónico le ha asignado al poblador andino.

²³⁹ Nos referimos principalmente al trabajo de Gabriel Figueroa.

contraplano nos muestra el fondo cercano de pared rústicamente construida, que parece articular su intención de construir al sujeto folklórico al combinarse con el laconismo del campesino.

Al tomar la palabra nuevamente el ingeniero es posible comprobar dentro del mismo paisaje de fondo las dos instancias protagónicas en la construcción de la subjetividad desde la enunciación hegemónica estatal: la bandera y la torre de una iglesia colonial. El retorno a la toma del campesino lo muestra delante de la misma pared, pero reforzado con la presencia de su hijo, convertido en el ahijado del ingeniero, en una relación de paternalismo por parte de este último que luego será resignificada dentro de la trama. Es decir que el padre bondadoso se transformará en el padre que disciplina cruelmente a su “hijo” y luego lo abandona.

En la construcción de la unidad textual desde el punto de vista del ingeniero, podremos observar que su papel resulta susceptible de resumir dentro de la escena utilizando frases gramaticalmente activas: Tiene que apurarse pues tiene que viajar en su camioneta antes de la llegada de la noche, ha realizado un proyecto de electricidad en un pueblo lejano, está visitando a uno de los beneficiados cuyo hijo ha apadrinado, antes de partir entrega unos objetos al niño y pronuncia un discurso político de claras reminiscencias a los proyectos de “colonización del Perú por los peruanos” ligados a la construcción de Cooperación popular en tiempos del primer gobierno de Belaúnde o de los trabajos del gobierno militar de Velasco Alvarado.

Los campesinos, padre e hijo, tienen una participación que podría resumirse con frases gramaticalmente pasivas. Están siendo visitados por el ingeniero, que les ha

realizado un proyecto en su pueblo, son “obsequiados” con objetos simbólicos de despedida por parte del visitante, etc. Esta descripción se hilvana con la presencia del canal fonético que de boca del ingeniero sentencia el final de la escena: “Y eso es para que te acuerdes de tu padrino y para que veas que en Lima también luchamos para que todos los peruanos puedan vivir mejor”.²⁴⁰

La película, mediante las particularidades estéticas de la escena y su contenido textual muestra la contradicción entre el discurso racional y científicista y su inhabilidad para concretarse en la realidad peruana. El punto de vista positivista, más que positivo, con respecto a la integración nacional de la analepsis actúa como un espejismo al contrarrestarse con la dura realidad que sufre Jeremías al llegar a Lima. Sin embargo el hecho de que la acción narrativa no suela pasar por la “conciencia del protagonista”, sino a través de los personajes con quien este se encuentra en el cumplimiento de la profecía, obstaculiza su construcción como elemento de identificación de la historia.

²⁴⁰ La transcripción completa que nos muestra la disparidad en el reparto de “voz” narrativa en la escena es como sigue:

Javier Dammert: “Bueno don Víctor, tengo que ir saliendo si quiero alcanzar el camino asfaltado antes de que oscurezca”.

Don Víctor: “Estamos muy agradecidos ingeniero, ya podremos tener luz en el pueblo”.

“Así es, nosotros ya hemos cumplido con instalar los postes y los focos. Ahora falta que la hidroeléctrica les mande corriente. Y tendrán luz”

Don Víctor: “Jeremías, ven acá, tu padrino ya se va y no te has despedido

Javier Dammert: “Justo estábamos hablando de ti. Ven, acércate, vamos ven que yo no muerdo ah. Sabes, con tu papi hemos pensado que cuando termines del colegio te vienes a estudiar a Lima. Que dices a eso ah.

Jeremías: “Sí”

Javier Dammert: “Tengo una sorpresa para ti que sé que te va a gustar mucho...Y eso es para que te acuerdes de tu padrino y para que veas que en Lima también luchamos para que todos los peruanos puedan vivir mejor”.

En ese sentido se podría pensar que siendo esta escena parte del recuerdo del protagonista, sería también entendida como parte de una focalización interna que desarrolla este personaje. Sin embargo es fácilmente observable que el recurso de apelar a los recuerdos de Jeremías no concuerda con la organización del montaje en lo que Efrén Cuevas en “Focalización en los relatos audiovisuales” denominaría ocularización.²⁴¹ En ningún momento estos recuerdos se producen desde la mirada del protagonista. A tal punto que pareciera que otro está recordando por él. No hay toma subjetiva que nos muestre que la narrativa de la escena parte desde su punto de vista de lo que ha vivido. Esto genera en algún momento un problema de comprensión pues, siguiendo las escenas del recuerdo de infancia de Jeremías el mismo estilo estructural de la narración de los hechos contemporáneos a la trama no parecen pertenecer a un tiempo anterior, muy personal y trascendental en la personalidad del protagonista.

Cuevas citando el concepto de proyección y apoyándose en Edward Branigan, sostiene sobre el concepto de proyección que este se produciría, ante la ausencia de ocularización, con movimientos de cámara que indiquen “procesos mentales subjetivos” (como sueños, etc.) (128). Siendo el recuerdo del protagonista, una especie de narración dentro de una narración mayor, esta debería incluir cualquier tipo de cambio en el tratamiento diegético, con favorecimiento a una mayor interioridad diegética en la escena, cosa que no ocurre. Esta ausencia del paso de la narrativa por el denominado filtro de la conciencia, o subconsciencia, del personaje es constante en el resto de la película.

²⁴¹ Siguiendo a Francois Jost en *El relato cinematográfico*, Cuevas define la ocularización como una relación de lo que la cámara entrega al espectador y lo que dentro de ella puede observar el personaje. Al resultar la analepsis parte íntima de los recuerdos del protagonista, resulta inusual mostrar en la película conversaciones de la que este no formó parte y diálogos largos factibles de recordar para un niño pequeño.

En cada etapa de su viaje a Lima son los personajes que encuentra los que van definiendo los acontecimientos y Jeremías no es observado sino desde una perspectiva externa. Otra de las escenas más notorias es en el momento en que se produce la segunda alusión a la matanza de Uchuraccay. Jeremías ha llegado a un asentamiento minero en las alturas de los Andes a dejar un recado a uno de los trabajadores y de paso pedir refugio temporal. Antes de ingresar al campamento se detiene frente a un gran letrero que anuncia el lugar como Golden Providence, propiedad de International Mining Inc. Como en toda la trama, no solamente en su paso por la ciudad, no comprende lo que sucede alrededor y desconoce en este caso el contenido del paquete. Este resulta ser el papel indispensable para la propagación del mensaje sindical.

Mientras se encuentran en ese proceso de pasar las páginas en blanco por un tipógrafo se escucha por la radio la referencia más completa a la matanza. A diferencia de la primera alusión a este hecho, la segunda se produce por un medio de comunicación de carácter regional. La primera había sido simplemente la lectura del titular de *La República*, uno de los más importantes del país y que había enviado también al periodista Jorge Sedano, muerto en la matanza. En ese instante de la escena, la radio ocupa la primacía en la transmisión del mensaje en la escena:

Jeremías y su anfitrión, ya identificado por la narración, mas no por el protagonista, como un propagandista sindicalista escuchan la emisión fonética: Desde los sonidos melancólicos de un huayno en quechua surge la voz del narrador radial para comunicar

El grupo de periodistas y parlamentarios que viajó a la zona de emergencia para investigar la más grande matanza de hombres de prensa en el mundo no pudo llegar a Uchuraccay por falta de apoyo de las fuerzas del orden. Mientras tanto en Lima el general Milford informó que los periodistas desaparecidos habrían sido asesinados por los pobladores al ser confundidos con grupos terroristas.

Si bien los hechos narrados le son totalmente ajenos a Jeremías, la narración evoca la matanza ampliamente conocida en el imaginario peruano de 1990. Uchuraccay sin embargo no fue sino una de tantas otras perpetradas en los Andes peruanos. Su particularidad radica en que, a diferencia de tantas otras, en esta fueron los campesinos los perpetradores de la misma. De todas las otras en las que se masacraron campesinos que hubieran tenido rasgos culturales cercanos al protagonista, la narración escoge un nombre que por muchos años se constituyó como estigma para los inmigrantes andinos que escapaban de la violencia en las ciudades. En ese lugar ocurrieron, no una sino varias matanzas que determinaron la desaparición del pueblo en 1984, varios años después de la producción y el estreno de la película. Sin duda estas otras matanzas, tan dolorosas y lamentables como la primera, no tuvieron significancia alguna en el imaginario letrado urbano y su importancia fue restringida a lo que podríamos denominar grupos subalternos, emigrantes de la región. Son estos grupos a los que no acude el texto sino a través de las publicaciones literarias o audiovisuales de la urbe. No hubiera sido posible acceder a los otros hechos, mucho más significativos numéricamente en cifras de víctimas, sin un trabajo de acercamiento a un tipo de discurso subalterno que diera cuenta cabal de la violencia que abarca la diégesis de la película.

Volviendo a la secuencia de la emisión radial para ilustrar mejor mi posición, durante los últimos segundos de la noticia radial se produce este momento ya establecido de densidad de información e interacción entre el texto y su referente. Uno de los motivos principales se produce debido a que el meganarrador sincroniza el denominado tiempo y duración de la narración cinematográfica. Dentro de la escena, al producirse la emisión del audio radial, la cámara realiza el primer plano más largo de la película, se trata de la expresión reflexiva del sindicalista, interpretado por Reinaldo Arenas, un actor conocido por su interpretación de la épica *Túpac Amaru*, película con claros tintes políticos reivindicativos. En *Ni con Dios*, Arenas repite la misma línea reivindicativa indigenista, aunque agregando el elemento de lucha sindical. Al final de ese largo primer plano el sindicalista afirma “Ojalá no sea cierto”. Su afirmación envuelve la narración en un dilema político ajeno a los inmediatos problemas de Jeremías. El texto gira buscando la identificación y la reflexión sobre estos hechos.

Ante esta nueva preocupación Jeremías tiene que salir de escena ya que se encuentra diegéticamente ajeno a la misma. Esto se constituye como uno de sus mayores rasgos, su ajenidad e ignorancia de todo lo que acontece alrededor suyo. Técnicamente esto se consigue mediante la colocación del protagonista en un “fuera de cuadro” y narrativamente en un grado de ausencia de auricularización. Por ello no se entera de que se decide su destino en su ausencia. Mientras duerme llega otro trabajador quejándose de las condiciones de su labor. Al notar la presencia de Jeremías pregunta:

“Y este, ¿quién es?”

“Me lo mandó Rosendo, él nos ha traído los papeles, quiere trabajar de pallaquero”.

“Ojalá que aguante, es mala época”, sentencia el recién llegado, mientras se dispone a ordenar los papeles de lo que será un comunicado listo para ser repartido entre lo demás trabajadores de la mina.

Es solamente a través de esta conversación cuando nos enteramos que en la siguiente secuencia el protagonista se aventurará al difícil trabajo en las minas. Mientras se nos entrega las claves del desenvolvimiento de la narración, Jeremías duerme, no solamente ajeno a todo su contexto sociopolítico, sino que la narración no entrega dato alguno de su universo interno, que tendrá que ser llenado con los presupuestos de información con los que los espectadores llegan a ver la película.

La escena termina con un paneo vertical que muestra en la parte inferior a Jeremías dormido, ajeno a toda la conversación y a los signos ideológicos emitidos por la película a través del filtro de la representación de los personajes. La toma del joven durmiendo sucede como un paréntesis en la sucesión de signos relativos a las pugnas ideológicas del momento de la diégesis, conforme avanza el paneo regresamos nuevamente a la mostración del discurso sindicalista y de la izquierda legal que parece ser mostrado favorablemente por el meganarrador. El desplazamiento de la cámara es suficientemente lento como para ver los recortes de periódicos pegados en la pared, con una gran foto de una manifestación política y un titular en primera plana que reza: “Plataforma revolucionaria para la izquierda”. Más arriba, confirmando el carácter

nacional del movimiento de izquierda ajeno a Sendero Luminoso, otro titular anuncia: “Mineros dijeron presente”.

Siendo la actividad migratoria del contexto histórico de la película decisiva para el buen resultado de cualquiera de los discursos políticos en disputa, posicionar al protagonista con relación a estos resulta gravitante para la intención de sensibilizar a la audiencia del contexto de recepción. La elección del meganarrador de no identificarlo con ninguno resulta crítica para alejarlo de las acusaciones de salvajismo y violencia de la que era víctima constante en las representaciones urbanas. Para ello se apoya en una construcción anterior fuertemente arraigada en las buenas intenciones de un indigenismo que lo retrocedía a un estado de pureza y exterioridad con el resto de prácticas sociales del país. Durante el desarrollo de la trama, ni el azaroso y largo camino de la migración, ni el cambio de la quena y el poncho por la camisa y el zapato negro, ni su contacto con diversos elementos de la fauna política contemporánea podrán alejarlo de aquella primera taxonomía con la que se presenta.

El desplazamiento de Jeremías por los paisajes del Perú y su conocimiento de las diversas situaciones sociales no tiene el efecto de una narración de maduración, sino que lo excluye de todo proceso de reflexión que no lleve al determinismo de su destino como víctima de las circunstancias. Esas serán las condiciones con las que arribará a una Lima que a las difíciles condiciones que nos mostraba la película *Gregorio*, se habrá sumado la violencia armada. En estas condiciones, la superposición de la construcción denominada sujeto folclórico sobre el migrante andino, que realiza la película, no termina de captar los efectos que en ese migrante había tenido el continuo

contacto intercultural desde mediados del siglo XX, ni su resistencia a los grandes proyectos ideológicos, como se comprobaría ya al entrar a la década de los noventa.

La doble resistencia de la película, que habíamos hecho referencia al inicio del capítulo: tanto con el discurso hegemónico que excluía lo andino de la idea de urbanidad, como con las propias respuestas de los migrantes instalados en la capital para posicionarse y negociar su inclusión en la ciudad, contribuye decisivamente a la representación de este sujeto urbano. En *Ni con Dios ni con el diablo* el migrante emerge en la ciudad como un sujeto trabajado desde las ciencias sociales, más que como un individuo con poder de gestión. Jeremías no es el Gregorio que roba a su pandilla para insertarse en la ciudad mercado ambulante, tampoco es el Chapulín que triunfa individualmente cantando las miserias de las masas que lo celebran. Jeremías será el personaje que se inmolará en nombre de esa pureza andina que Dios y el diablo arrancaron de las alturas del ex imperio del sol.

CONSIDERACIONES FINALES

...o de la pertinencia de “Toda repetición es una ofensa”²⁴²

Al realizar el análisis de las relaciones que se presentan entre las películas de mi corpus con el contexto sociohistórico he podido dar cuenta de un momento clave de la formación discursiva con respecto al migrante, en las representaciones cinematográficas, que he denominado instancia discursiva migrante.

Las cuatro películas estudiadas aparecen, y se insertan alrededor de un núcleo que ponía de relieve el fenómeno urbano más relevante de la segunda mitad del siglo XX, la migración del Ande peruano a las ciudades de la costa, especialmente Lima. En esta interacción, el cine urbano, aunque con cierta lentitud con respecto a otras

²⁴² Frase símbolo de un clásico de la música criolla, que muestra efectivamente las relaciones de los sujetos sociales representados en las películas de mi corpus, con las nuevas formas de vida en la ciudad de Lima. El texto afirma:

Aunque mi vida esté de sombras llena
no necesito amar, no necesito
yo comprendo que amar es una pena
una pena de amor y de infinitos.

[...]

Desdeñosa semejante a los dioses
yo seguiré luchando por mi suerte
sin escuchar las espantadas voces,
de los envenenados por la muerte.

manifestaciones culturales, aborda este tema y es influenciado por un notorio debilitamiento de los discursos que habían colocado la figura del tradicionalismo criollo como referente de urbanidad. Este momentáneo vacío se produce debido a que, no solamente el estado, sino los protagonistas sociales que lo promovían y se servían de él para promover sus intereses, no tienen la capacidad de contrarrestar, con las armas e instrumentos del siglo XIX, los retos de necesidades, ideologías, planteamientos de la segunda mitad del siglo XX. No encontramos en las postrimerías de un siglo que había incluido al Perú en el contexto internacional de producción capitalista (dentro de unas condiciones políticas internacionales de bipolaridad), y a Lima en una metrópolis que en poco asemejaba a las imágenes nostálgicas de los enunciadores de su criollismo artístico.

Podemos traducir el debilitamiento de los discursos tradicionales urbanos explicados como un momento de inestabilidad de los aparatos ideológicos del Estado (AIE). Para citar solamente un ejemplo práctico, de lo mostrado al analizar el discurso social de la década del ochenta, podemos remitirnos al binomio escuela-iglesia. Ya sin intención de adicionar conceptos teóricos a los trabajados en los capítulos, me gustaría citar mi caso personal en la década de los ochenta como niño migrante. En mi caso, aun habiendo estudiado en pequeñas escuelas privadas de clase media baja (media baja en el contexto peruano), una de las cuales era religiosa católica, recuerdo diversos casos en los cuales los profesores dejaban de lado las lecciones de la curriculares estatales en provecho de su prédica revolucionaria. Partidarios de agrupaciones de izquierda que entendían la revolución comunista como inminente, algunos de estos profesores, contradecían la prédica de la misa dominguera que habíamos recordado en el patio de la

escuela horas antes de la clase. En su lugar planteaban una ideología que anunciaba, de manera general, que toda revolución nacía de la violencia en que vivíamos. Algunos entraban en contextos particulares, rechazando la presencia de la infantería de marina, representante del estado, en el asolado departamento de Ayacucho, o la del ejército en los barrios marginales de la ciudad.

Ignoro los resultados que hayan tenido esas prédicas ideológicas en un contexto en el que no se podía negar el espíritu de inconformidad con la situación desfavorable e injusta en la que nos encontrábamos los estudiantes, casi todos migrantes o hijos de migrantes, pero apoyado en el análisis de las películas, puedo señalar que en el área de la producción cinematográfica el debilitamiento de la estructura hegemónica estatal originó, tanto el cambio de referente, de representación de una subjetividad limeña tradicional, a la de migrante, como también una gran diversidad de acercamientos sobre el migrante. Todo ello fue muestra de un proceso de reconfiguración de la hegemonía. En ella, los nuevos pobladores, cuyas manifestaciones culturales habían sido excluidas de la constitución de la urbanidad en los proyectos de lo popular criollo como metonimia de lo nacional crearon sus propias narrativas paralelas y a la vez intentaron forzar su propia voz en la constitución de la instancia discursiva que lo aludía.

Prueba de ello es la aparición de *Maruja en el infierno* como indicadora del desgaste que había sufrido el proyecto del “sueño de un orden” o la ciudad como “parto de la inteligencia” y que desde el ámbito sudamericano se había manifestado en un primer momento desde la ciudad de Lima. La película de Lombardi, en su carácter de adaptación libre, entronca el discurso cinematográfico con la protesta activa surgida en la narrativa en los cincuenta. Este compromiso de la producción de Lombardi, más que

reflejar la intención política-revolucionaria de la manifestación literaria de la que se inspira, retoma el rechazo frontal de la visión romántica de una ciudad pronta a recordar en sus manifestaciones su “hechiza heráldica” (en términos de Salazar Bondi en *Lima, la horrible*). En la constancia que he intentado de representar simbólicamente cada capítulo estudiado con un texto musical extraído de su propio contexto, podría sintonizar esta parte final con el vals peruano clásico “Desdén” del compositor peruano Carlos Paz, que resume, a mi entender efectivamente, tanto el caso de la inserción de la película de Lombardi en mi corpus, ya explicada en su capítulo correspondiente, como la pertinencia de las demás películas. La estrofa más conocida de la canción dice:

No necesito amar tengo vergüenza
de volver a querer como he querido
toda repetición es una ofensa
y toda supresión es un olvido.

Relacionando el texto musical con el cinematográfico, la “repetición” de un discurso que mostraba la contradicción de una ciudad que se pretendía moderna y occidental, y a la vez orgullosa de los rezagos de la denominada República criolla, había generado el rechazo de esos postulados en *Maruja en el infierno*. A su vez la “supresión” en la película del nuevo elemento, el migrante, dentro de la visión “apocalíptica” de la urbanidad en Lima, dio paso al nacimiento de una nueva instancia enunciativa en las películas que la sucedieron.

Esta nueva instancia estaba marcada, como señalé anteriormente, por la diversidad del discurso. Como ejemplo bastante ilustrativo puede citarse la aparición de

películas tan disímiles en el tratamiento del migrante, como *Gregorio* en 1985 y *Los Shapis en el mundo de los pobres*, solamente un año después, ciclo que de alguna manera podríamos completar con el estreno de *Ni con Dios ni con el diablo* en 1990. En estos casos, se reafirma mi hipótesis del surgimiento de varias formas de subjetivación, todas ellas sin embargo susceptibles de ser englobadas en la segunda parte de la canción “Desdén” que continúa sus jeremiadas de la siguiente manera:

No necesito amar que absurdo fuera,
repetir el sermón de la montaña.
Por eso he de llevar hasta que muera
todo el odio mordaz que me acompaña.

Con la aparición de estas tres películas se mostraba ya la absurdidad que habría tenido insistir en la crisis del sujeto urbano tradicional (denominado criollo en mis análisis). En su lugar se incorporaba como protagonista de la crisis de la ciudad formal al migrante. Estas películas muestran la ausencia total de empatía con la ciudad. De las ruinas de la ciudad-palacio (Golte y Adams) pasábamos a la ciudad mercado ambulante, una ciudad donde imperaba una nueva forma de vivir marcada por el desamor y en diversos aspectos “todo el odio mordaz” que acompañaba en el contexto las relaciones sociales urbanas. La ciudad mercado ambulante resultaba también del paso de lo popular criollo a lo popular migrante y se constituía como el “locus de enunciación” de diversos tipos de subjetivación que las tres películas iban a representar.

Es preciso recordar, como sustentamos en el tratamiento individual de las películas, que todas se caracterizan por la distanciamiento del referente (el mundo

migrante) con respecto a los emisores del discurso cinematográfico, y tienen diversos acercamientos a él. En *Gregorio* nos encontrábamos ante un emisor tributario de los postulados del cine de creación colectiva, con un interés en la participación activa del individuo representado. Como consecuencia se representaba a un sujeto muy similar a lo que Cornejo Polar comprendía como sujeto migrante. En él se apreciaba la violenta supresión de las marcas culturales andinas en provecho de la utilización de estrategias de supervivencias que insertaban al migrante dentro de la urbanidad que le planteaba la ciudad mercado ambulante. La película por ello enfocaba el peso de su discurso en expresar las inútiles y múltiples tentativas de este sujeto migrante por conciliar sus dos vertientes y el resultado terrible de esa imposibilidad.

En *Los Shapis en el mundo de los pobres* se mostraba el proyecto de privilegiar el ingreso “triumfal” del migrante, desde la estética de la comicidad televisiva. Nos encontrábamos, en lugar del cine comprometido con la denuncia social, con una producción centrada en el avance económico del migrante sin discutir las condiciones de su inserción en la vida urbana. Allí el sujeto representado apelaba a la comicidad más simple y directa para mostrar su emergencia dentro de lo popular a través del mundo audiovisual que le había negado consuetudinariamente su representatividad. En él se hacía evidente los problemas de circunscribir toda la nueva cultura migrante, denominada “chicha”, expresada prioritariamente en su manifestación musical, dentro del circuito comercial que ficcionalizaba su inserción económica. Esta pretensión omitía la inmensa deuda social que tenía la ciudad formal con los enunciadores de una cultura que había nacido de sus entrañas, que era inmensamente mayoritaria, pero relegada a un orden del discurso inferior.

En *Ni con Dios ni con el diablo*, nos enfrentábamos a las primeras voces del recuento del binomio violencia política-migración, no específico de la década que nos preocupa, pero sí omnipresente. Las inmensas posibilidades que esta nueva situación presentaba en el ámbito de la creación cinematográfica, nos mostraban sin embargo un primer intento de denuncia de las tribulaciones del migrante, apelando a los referentes canónicos que habían sido utilizados para identificar al individuo andino en el siglo XX. Me refiero a lo que he denominado la “vuelta del sujeto folklórico”. Esta utilización no invalidaba la intención de denuncia del texto cinematográfico. Sin embargo ahondaba las diferencias entre un individuo migrante, el nuevo habitante urbano, y sus maneras de subjetivación de la que era objeto en el cine urbano.

La constitución de esta nueva subjetividad urbana estaba marcada todavía, a comienzos de los noventa, por el peso de las grandes narrativas de las que se había inspirado el cine urbano para representar al migrante, lo que indicaba que el debilitamiento de los AIE, no había sido indicador de un momento revolucionario en el cual nuevos agentes habían tomado el control del discurso o revertido las condiciones de enunciación, como parecía que iba a suceder, de acuerdo a los conceptos de apocalipticismo y ceguera colectiva revisados al comienzo de la tesis. Lo que ocurrió fue que los nuevos componentes urbanos habían encontrado diversas formas de negociación que reclamaban su presencia en las grandes narrativas urbanas.

En el caso de los productores de discurso, los ochenta fueron muestra de estos diversos intentos en el campo cinematográfico, perfilándose hacia una línea de verosimilitud, aún desde un referente heterodoxo, con la cual se pudiera trazar el ámbito o definir como sujeto social a este individuo que había roto los paradigmas de lo

popular urbano en su concepción más tradicional. En el caso de los nuevos grupos populares migrantes, la autorepresentatividad en los medios audiovisuales no resultaría tan imprescindible en esos primeros momentos de la enunciación, como lo fue la creación de sistemas alternos que consolidaron su carácter masivo en la cotidianidad de sus expresiones.

La década de los ochenta por otro lado resultó fundamental, no tanto para que se permitiera el protagonismo del migrante en las representaciones, sino para que la propia presencia multitudinaria del migrante forzara su inclusión, tanto en el cine socialmente comprometido, como en el caso de *Gregorio*, como en el comercial de inspiración televisiva, en *Los Shapis*. Al analizar la diversidad de ese protagonismo del migrante, considero que mi tesis ha dado cuenta de ese momento de la enunciación, cuyas condiciones históricas de su enunciación me tocó vivir. De ese momento he analizado sus producciones cinematográficas más relevantes con el interés de acercarme a la subjetividad que esas producciones privilegiaron.

BIBLIOGRAFÍA

Informe de la Comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay. Lima: Editora Perú, 1983. Impreso.

"La Casa de los petisos, el hogar que les hacía falta". *La República* 11 Febrero 2008. Web. 7 de noviembre 2011.

Aguirre, Carlos. *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000. Impreso.

Ahmad, Aijaz. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory." *Social Text* 17 (1987): 3-25. Impreso.

Alegría, Ciro. *El Mundo es ancho y ajeno*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. Impreso.

---. *Los perros hambrientos*. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.

Althusser, Louis. *Idéologie et appareils idéologiques d'état*. Paris: Editions sociales, 1976. Impreso.

Altman, Rick. *Genre, the Musical: A Reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul in association with the British Film Institute, 1981. Impreso.

Altvater, Elmar. London. *The Future of the Market: An Essay on the Regulation of Money and Nature after the Collapse of "Actually Existing Socialism"*. New York: Verso, 1993. Impreso.

Anderson, Benedict R. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. London ; New York: Verso, 2006. Impreso.

Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984. Impreso.

Angenot, Marc. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: UNC, 2010. Impreso.

Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968. Impreso.

---. *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Impreso.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Marie Michel y Vernet Marc. *Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1989. Impreso.

Bakhtin, M. M., and Michael Holquist. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981. Impreso.

Barnard, Tim, and Peter Rist. *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*. New York: Garland, 1996. Impreso.

Barrow, Sarah. "Peruvian Cinema, National Identity and Political Violence 1988-2004". *Tesis*. University of Sheffield, 2007. Web. 12 de junio 2011.

Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: Una historia crítica*. Lima, Perú: Universidad de Lima, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992. Impreso.

---. *El cine sonoro en el Perú*. Historia de los medios de comunicación en el Perú: Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009. Impreso.

Cruchaga Belaúnde, Miguel. "Fe y lealtad, 100 años de enseñanza de arquitectura en el Perú". *100 Años formando arquitectos en el Perú*. Ed. Zavaleta, Jorge. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú, 2010. Impreso.

Bellomo, Enzo. *Simplemente María*. Perf. Saby Kamalich, Braulio Castillo, Fernanda Mistral. Panamericana Televisión; Productoras Unidad Bs. As., 1970. Film.

- Benavides, Gustavo, and M. W. Daly. *Religion and Political Power*. Albany: State University of New York Press, 1989. Impreso.
- Benvenuto Murrieta, Pedro M. *Quince plazuelas, una alameda y un callejón: Lima en los años de mil ochocientos ochenta y cuatro a ochenta y siete: fragmentos de una reconstrucción basada en la tradición oral*. Lima: Fondo del Libro Banco Industrial del Perú, 1983. Impreso.
- Birri, Fernando. *Tire dié*. 1960. Film.
- Black, Joel. *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*. New York: Routledge, 2002. Impreso.
- Bocanegra, Eduardo Dargent. "¿Es necesaria una Comisión de la Verdad en el Perú?". *Quehacer* 2001: 10-15.
- Bordwell, David. *La Narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.
- Bryce Echenique, Alfredo. *A trancas y barrancas*. Madrid: Espasa, 1996. Impreso.
- Bueno, Raúl. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima, Perú: Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. Impreso.
- Buñuel, Luis, et al. *Los Olvidados. Colección México en pantalla*. Televisa : On Screen Films. México, D.F., 2008. Film.
- Bustamante, Emilio. "Migraciones en el cine peruano." *Intermezzo Tropical* 2007: 65-71. Impreso.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Cárdenas, Carlos; Héctor Gálvez. "Lucanamarca. Un documental de Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez". Web. 12 de diciembre 2011.

- Carroll, Noël. *Engaging the Moving Image*. New Haven, CT: Yale University Press, 2003. Impreso.
- Castells, Manuel. *The Urban Question: A Marxist Approach*. Social Structure and Social Change. Cambridge: MIT Press, 1977. Impreso.
- Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault*. Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- Ccopa, Pedro Pablo. "Música popular, migrantes y el nuevo espíritu de la ciudad". *En foro urbano. Los nuevos rostros de la ciudad de Lima*. Lima: Colegio de Sociólogos, 2009. Impreso.
- Chanteloube, Isabelle. *La scène d'énonciation de Jean-Jacques Rousseau : Étude des dispositifs énonciatifs dans les incipit des œuvres de Rousseau*. Paris: Champion, 2007. Impreso.
- Chaski.Gregorio. Perú, 1985. Film.
- Claydon, Anna. "Cityscope: The City and the Cinema." *Global Built-Environment Review* 5 1 (2005): 57-68. Impreso.
- Cloutier, Mario. "Cinémas Nationaux : Cinéma Péruvien. Pérou: Le cinéma au temps du choléra." *Ciné-Bulles* 1992: 42-44. Impreso.
- Comfort, Walter A. Elwell; Philip Wesley. *Tyndale Bible Dictionary*. Illinois: Tyndale House, 2001 Impreso.
- Congrains, Enrique. *No una, sino muchas muertes*. Barcelona: Planeta, 1974. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 4 7/8 (1978): 7-21. Impreso.

- . *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural En Las Literaturas Andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994. Impreso.
- . *La novela indigenista : Un género contradictorio*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, 1979. Impreso.
- . "Sobre El 'Neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza." *Revista Iberoamericana* 50 126-129 (1984): 549-57. Impreso.
- . "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana* LXII 176-177 (1996): 837-44. Impreso.
- Cox, Mark R. *Pachaticray = El mundo al revés: Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. 1. ed. Jesús María, Lima: Editorial San Marcos, 2004. Impreso.
- Cresci, Monique. "Variations sur une entrée en fiction." *L'incipit* Ed. Louvel, Liliane. Poitiers: La Licorne, 1997. 319-28. Impreso.
- Cresswell, Tim y Deborah Dixon. *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2002. Impreso.
- Cros, Edmond. "Le semblable et l'altérité : Structuration de l'instance discursive du Nouveau Monde." *L'«Indien», Instance Discursive*. Ed. Gomez-Moriana, Antonio; Trottier, Danièle Montréal: Balzac, 1991. 37-52. Impreso.
- . "El sujeto cultural: de Emile Benveniste a Jacques Lacan." *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*. Ed. Edmond Cros. Medellín, 2003. 11-30. Impreso.
- Cuevas, Efrén. "Focalización en los relatos audiovisuales." *Trípodos* 2001: 123-36. Impreso.

Dargent Bocanegra, Eduardo. "¿Es necesaria una Comisión de la verdad en el Perú?".

Quehacer 2001. Impreso.

Davis, Mike. *Planet of Slums*. London ; New York: Verso, 2007. Impreso.

Davison, Tito. *Natacha*. Perf. Ofelia Lazo, Gustavo Rojo, Gloria Travesí. Panamericana
Televisión, Perú, 1971.

Degregori, Carlos Iván. "Cosechando Tempestades: Las rondas campesinas y La
derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho." *Las Rondas campesinas y la
derrota De Sendero Luminoso*. Ed. Carlos Iván Degregori et al. Lima: Instituto
de Estudios Peruanos, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1996.
Impreso.

---. "Dimensión Cultural De La Experiencia Migratoria." *Páginas* 1994: 18-29.
Impreso.

---, et al. *Demonios y redentores en el nuevo Perú. Una tragedia en dos vueltas*. Lima:
IEP, 1991.

---, et al. *No hay país más diverso: Compendio de antropología peruana*. Lima, Perú:
Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000. Impreso.

Désilets, Caroline. "Violence, migration et naissance d'un messianisme autochtone
dans les périphéries urbaines de Lima " *Érudit* 6 2 (2006): 35-50. Impreso.

Dietz, Henry. *Urban Poverty, Political Participation, and the State: Lima, 1970-1990*.
University of Pittsburgh Press, 1998.

Dube, Saurabh. "Sujetos De La Modernidad." *Boletín de antropología* 2006: 358-67.
Impreso.

- Duchet, Claude. *Pour une socio-critique ou variations sur un incipit*. París: Larousse, 1971 Impreso.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Fábula-Lumen-Tusquets, 1995. Impreso.
- Española, Real Academia. "Diccionario de la lengua española". 2012. Real Academia Española 01-09 2012. <<http://lema.rae.es/drae/>>.
- Feitshans, Buzz, et al. *Rambo First Blood Part II*. Perf. Sylvester Stallone, Richard Crenna Charles Napier Steven Berkoff. videorecording :. Canal+, Artisan Home Entertainment, [United States] Santa Monica, 1985.
- Femia, Joseph. *Gramsci's Political Thought*: Oxford, 1981.
- Ferro, Marc. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press, 1988. Impreso.
- Févry, Sébastien. *La mise en abyme filmique: essai de typologie*. Liege: Editions du CEFAL 2000 Impreso.
- Fleury-Vilatte, Béatrice "Le Cinéma américain et son Vietnam " *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 10 10 (1986): 111-12 Impreso.
- Flitterman-Lewis, Sandy; Robert Stam; Robert Burgoyne. *Nuevos conceptos de La teoría del cine*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1999. Impreso.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Collection Tel 9. [Paris]: Gallimard, 1972. Impreso.
- . *L'archéologie Du Savoir* Paris: NRF Gallimard 1969. Impreso.

- Frias, Isaac León. "Pérou". Trans. Hourcade, Isabelle. *Les cinémas de l'Amérique Latine*. Ed. Guy Hennebelle, Alfonso Gumucio Dagrón Paris: Lherminier, 1981. 423-39. Impreso.
- Fuentes, Manuel Atanasio. Fuentes Lima. *Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres, 1867*. Lima: Fondo del Libro - Banco Industrial del Perú, 1985. Impreso.
- Galeano, Eduardo H. *Las venas abiertas de América Latina*. Colección Historia y Cultura, 16. [Montevideo]: Universidad Nacional de la República, 1971. Impreso.
- Galindo, Gloria. "Los Estudios subalternos, una teoría a contrapelo de la historia." *Revista Humanas 2* (2010): 1-23. Impreso.
- García Calderón, Ventura. *La venganza del cóndor*. Paris: Garnier, 1948. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós Estado y Sociedad. Nueva edición. Ed. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.
- García Espinosa, Julio *Por un cine imperfecto*. Madrid: Castellote, 1976. Impreso.
- García-Bedoya, Carlos. "Categorías latinoamericanas para una mundialización intercultural." *Cuadernos Intercambio 8 9* (2011): 15-37. Impreso.
- Garibotto, Veronica Ines. *Contornos en negativo: Reescrituras posdictatoriales del siglo XXI (Argentina, Chile, Uruguay)*. University of Pittsburgh: ProQuest, 2008. Impreso.
- Gay, Paul Du; Stuart Hall. *Cuestiones de identidad cultural*: Amorrortu Editores, 2003. Impreso.

Gerstner, David A; Janet Staiger. *Authorship and Film*. New York: Routledge, 2003.

Impreso.

Getino, Octavio, and Fernando E. Solanas. *A diez años de "Hacia un tercer cine"*.

Textos Breves. 1a ed. México, D.F.: Filmoteca UNAM, 1982. Impreso.

Giménez, Graciela et al. *Guía de conceptos básicos sobre migración, racismo e interculturalidad*. Madrid: Cueva del Oso, 1997. Impreso.

Gogin, Gina Sias; Pérez Vélez, Rolando. "Religión y cultura de masas, el caso de La Divina Revelación Alfa Y Omega." *La religión en el Perú al filo del milenio*.

Ed. Marzal, Manuel et al. Lima: PUCP, 2002. 245-84. Impreso.

Golte, Jürgen. *Cultura, racionalidad y migración andina*. Colección Mínima. 1. ed.

Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2001. Impreso.

Golte, Jürgen; Norma Adams. *Los caballos de Troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de La gran Lima* Lima: IEP, 1990. Impreso.

Gómez-Moriana, Antonio. "Christophe Colomb et l'invention de l'«Indien»."

L'«Indien», instance discursive Ed. Gómez-Moriana Antonio y Danièle Trottier. Québec: Balzac, 1991. Impreso.

Graziano, Frank. *Cultures of Devotion : Folk Saints of Spanish America*. New York:

Oxford University Press, 2007. Impreso.

Grenaudier-Klijn, France *Une littérature de circonstances : Texte, hors-texte, et*

ambigüité générique à travers quatre romans de Marcelle Tinayre. Berne:

Peter Lang, 2004 Impreso.

- Guinness, Gerald. *The Covers of This Books Are Too Far Apart: Book Reviews for the San Juan Star, 1977-1998*. USA: University of Puerto Rico Press, 1999. Impreso.
- Hansen, Mogens Herman. *A Comparative Study of Thirty City-State Cultures : An Investigation*. Copenhagen: Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2000. Impreso.
- Hoban, Charles Francis; Edward Bunn Van Ormer. *Instructional Film Research 1918-1950*. New York: Arno Press, 1970. Impreso.
- Hopenhayn, Martín "El reto de las identidades y la multiculturalidad." *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura* 2002. Impreso.
- Hough, Susan Elizabeth. *Predicting the Unpredictable : The Tumultuous Science of Earthquake Prediction*. Princeton: Princeton University Press, 2010. Impreso.
- Huanay, Julián. *El Retoño*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989. Impreso.
- Hurtado, Wilfredo. "La música y los jóvenes de hoy: Los hijos de la Chicha". *Lima: Aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa*. Ed. Carmen Rosa Balbi: Ponticia Universidad Católica de Perú 1997. 85-106. Impreso.
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* 15 (1986): 65-88. Impreso.
- José Carlos Huayhuaca, Augusto Tamayo San Román, Pili Flores-Guerra, Francisco Lombardi *Cuentos inmorales*. Inca, Lima, 1978. Film.
- Kantor, Óskar. *Nemesio*. Perf. Tulio Loza, Gladys Arista, Manuel Delorio. Cinematográfica Apurímac, Perú, 1969. Film.

- Kaplan, Steven L. *Understanding Popular Culture: Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*. New Babylon, Studies in the Social Sciences. Berlin; New York: Mouton, 1984. Impreso.
- Klaiber, Jeffrey. *La iglesia en el Perú: Su historia social desde la independencia*. Lima: PUCP, 1996. Impreso.
- Klinkenberg, Jean-Marie *Manual De Semiótica*. Bogotá: U. Jorge Tadeo Lozano, 2006. Impreso.
- Konigsberg, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine* Madrid: Ediciones AKAL, 2004 Impreso.
- Kristal, Efrain. "Screening Peru: The Films of Francisco Lombardi". *New Left Review* 42 (2006): 99-116 Impreso.
- Lebel, Jean Patrick. *Cinéma et idéologie*. Paris: Éditions sociales, 1971. Impreso.
- Lecerclé, Jean-Jacques. "Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciatrice de l'incipit." *L'incipit*. Ed. Louvel, Liliane: UFR langues littératures, 1997. Impreso.
- León, Christian. *El cine de la marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2005. Impreso.
- León, Rafo, ed. *La Chicha, Una Bebida, Una Cultura*. Lima: USMP, 2009. Impreso.
- Lillo, Gastón. "El paradigma de lo nacional y sus desbordamientos en el cine mexicano de Luis Buñuel." *Construcciones de la nación en el cine mexicano de la época de oro al presente*. Eds. Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr. Frankfurt:

- Livingston, Paisley y Carl R. Plantinga. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London ; New York: Routledge, 2009. Impreso.
- Lloréns, José Antonio. "Chicha, De La Bebida a La Cultura." *La Chicha, Una Bebida, Una Cultura*. Ed. Rafo León. Lima: USMP, 2008 Impreso.
- Lombardi, Francisco. *Caídos Del Cielo*. Lima: Inca, 1990.
- . *Maruja En El Infierno*. Lima: Inca, 1983.
- López, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America." *Cinema Journal* 40 1 (2000): 48-78. Impreso.
- Lungo, Andrea Del. " Pour une poétique de l'incipit." *Poétique* 94 (1993): 149- 52. Impreso.
- Lury, Karen. *The Child in Film : Tears, Fears, and Fairytales*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2010. Impreso.
- Macedo, Porfirio Mamani. *La société péruvienne du XXe siècle dans l'œuvre de Julio Ramón Ribeyro*. París: Editions L'Harmattan, 2007. Impreso.
- Madanipour, Ali. *Designing the City of Reason: Foundations and Frameworks*. New York, NY: Routledge, 2007. Impreso.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. Impreso.
- Marino, Alfredo. *Cine argentino y latinoamericano: Una mirada crítica*. Argentina: Nobuko, 2004. Impreso.
- Martín Barbero, Jesús. *De Los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura Y hegemonía*. Pensamiento Latinoamericano. 5. ed. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello, 1998. Impreso.

- Martucelli, Danilo; Svampa, Maristella. "Las asignaturas pendientes del modelo nacional popular. El caso peruano." *Populismo y neopopulismo en América Latina; el problema de la Cenicienta*. Mackinnon, M; Petrone, M. (Comps.). Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1999.
- Marzal, Manuel; Catalina Romero, and José Sánchez. *La religión en el Perú al filo del milenio*. 1. ed. [Lima]: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2000. Impreso.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado: Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004. Impreso.
- Mazzotti, José Antonio. *Poéticas del flujo: Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. Impreso.
- McClennen, Sophia "The Theory and Practice of the Peruvian Grupo Chaski." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*.50 (2008). Web. 09 de junio 2012.
- McGinn, Bernard, John Joseph Collins, and Stephen J. Stein. *The Continuum History of Apocalypticism*. New York: Continuum, 2003. Impreso.
- Mejía Ticona, Víctor. *Ilusiones a oscuras : Cines en Lima : Carpas, Grandes salas y multicines, 1897-2007*. 1. ed. [Lima]: Centro Cultural de España en Lima, 2007. Impreso.
- Méndez, Cecilia. "Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú". Cholonautas. 10-10-2011.
<<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Mendez.pdf>>.

- Middents, Jeffrey. *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*. Interfaces: Studies in Visual Culture. Hanover, N.H.: Dartmouth College Press : Published by University Press of New England, 2009. Impreso.
- Miravet, Dunia Gras. *Manuel Scorza: La construcción de un mundo posible*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2003 Impreso.
- Montero, Bernal Herrera. "Estudios subalternos en América Latina." *Diálogos* 2009: 109-21. Impreso.
- Montoya, Rodrigo. "Continuidad y cambios de la canción andina quechua en el Perú 1960-1992". *Symposium Interdisciplinario Internacional Cosmología y Música en los Andes*. Ed. Impreso.
- Moreiras, Alberto. "Hegemonía Y Subalternidad." *Nuevas Perspectivas Desde/Sobre América Latina*. Ed. Mabel Moraña: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Nieto Degregori, Luis. "Ensayo sobre la ceguera." *Pachatikray (El mundo al revés) Testimonios y ensayos sobre la política y la cultura peruana desde 1980*. Ed. Cox, Mark R. Lima: San Marcos, 2004. Impreso.
- . "Entre el fuego y la calandria. Visión del Perú desde la narrativa andina." *Crónicas Urbanas*: 55-66. Impreso.
- Noria, Omar. *En la teoría de la representación política del abate Sièyes*. Universidad Católica Andres, 1999. Impreso.
- Núñez, Estuardo, ed. *Relaciones De Viajeros*. Vol. 1: Comisión Nacional del Sesquicentenario, 1971. Impreso.
- Oquendo, Abelardo. *Narrativa peruana, 1950-1970. Prólogo y selección de Abelardo Oquendo*. El Libro De Bolsillo,. Madrid: Alianza Editorial, 1973. Impreso.

- Ortega, Julio. *Crítica de la identidad: La pregunta por el Perú en su literatura*. Colección Tierra Firme. 1. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Impreso.
- Pagán-Teitelbaum, Iliana. "Depiction or Erasure? Violence and Trauma in Contemporary Peruvian Film." *Continuum* 24 1 (2010): 161-77. Impreso.
- . "El Glamour En Los Andes: La representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano." *Revista Chilena de Antropología Visual* 8 (2012): 1-30. Impreso.
- Palakeel, Thomas. "Third World Short Story as National Allegory?" *Journal of Modern Literature* 20 1 (1996): 97-102. Impreso.
- Palermo, Zulma. "Discursos heterogéneos, ¿Más allá de la polifonía?" *Acta poética* 2006: 213-44 Impreso.
- Palma, Ricardo, and Raúl Burneo Barreto. *Tradiciones peruanas. Clásicos Esenciales Santillana*. 1. ed. Lima: Santillana S.A., 2000. Impreso.
- Perú, Radioprogramas del. "¿Abanto Morales Plagió “Cholo Soy Y No Me Compadezcas?”. 2010. RPP. Web. 01 de febrero 2011.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final De La Comisión de la verdad y reconciliación, Perú*. 1st ed. Lima, Perú: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004. Impreso.
- Peter, Elmore. *Los Muros Invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca azul 1993. Impreso.
- Pile, Steve, and N. J. Thrift. *Mapping the Subject : Geographies of Cultural Transformation*. London ; New York: Routledge, 1995. Impreso.

- Pimentel, Jorge and Juan Ramírez Ruiz. "Palabras urgentes". Perú, 1970. Web 05 de enero 2012.
- Poblete, Juan. "Homogeneización y heterogeneización en el debate sobre la modernidad y la pos/Modernidad " *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 42 (1995): 115-30. Impreso.
- Portocarrero Maisch, Gonzalo. *Rostros criollos del mal: Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. 1. ed. Lima, Perú: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004. Impreso.
- Pramaggiore, Maria and Tom Wallis. *Film: A Critical Introduction*. 3rd ed. Boston: Pearson Allyn and Bacon, 2011. Impreso.
- Pratt, Mary Louise. *Apocalipsis en los Andes: Zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*. IDB Cultural Center, 1996. Impreso.
- Pribram, E. Deidre. "Spectatorship and Subjectivity." *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Poststructuralism and Beyond*. Eds. Toby Miller y Robert Stam: Routledge, 2007. Impreso.
- Quispe Lázaro, Arturo "Globalización y cultura en contextos nacionales y/o locales: de la música Chicha a La Tecnocumbia " *Debates en Sociología. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú* 2000: 119-41. Impreso.
- . "La cultura chicha en el Perú". Perú, 2012. *Construyendo nuestra interculturalidad*. Web. 06 de mayo 2012.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Serie Rama. Montevideo, Uruguay: Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Angel Rama, 1984. Impreso.
- Ranzani, Oscar. "Entrevista a Francisco Lombardi, el cineasta peruano más internacional". 2010. *Cinealsur*. Cinealsur. Web 12 de diciembre 2011.
- Rey, Lucero de Vivanco Roca. "Entre demonios y pisadiablos: Imaginario apocalíptico en la narrativa peruana." *Los Imaginarios Apocalípticos En La Literatura Hispanoamericana Contemporánea*. Ed. Geneviève Fabry et al. Berna: Peter Lang, 2010. 89-106. Impreso.
- Reynoso, Oswaldo. *En octubre no hay milagros*. 3. ed. Lima: Peisa, 1994. Impreso.
- . *Lima En Rock (Los inocentes)*. Populibros Peruanos ;. Lima: Populibros Peruanos, 1964. Impreso.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Los gallinazos sin plumas: Cuentos del Perú*. Santiago: Quimantú, 1973 Impreso.
- Richards, Keith John. *Themes in Latin American Cinema: A Critical Survey*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2011. Impreso.
- Robin, Régine; Marc Angenot. "La inscripción del discurso social en el texto literario." *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*. Ed. Pierrette Malkuzynski. Amsterdam - Atlanta: Rodopi. , 1991. Impreso.
- Rocha, Glauber. "La estética del hambre." *Glauber Rocha (Catálogo De La Muestra Retrospectiva)*. Sao Paulo: Ministerio de cultura, 1987. Impreso.
- Rodrigo Alsina, Miquel *La comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos, 1999. Impreso.

- Roel Mendizábal, Pedro. "De folklore a culturas híbridas: Rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nosotros." *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Ed. Carlos Iván Degregori. Lima: PUCP/UPP/IEP, 2000. 74-122. Impreso.
- Rojas Osorio, Carlos. *Latinoamérica, cien años de filosofía*. San Juan: Isla negra, 2002. Impreso.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Sociología y política. 1. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976. Impreso.
- Rosales, Raúl. "El desborde hegemónico: urbanización de las haciendas del valle bajo del Rímac." *Nociones. Revista de Análisis Social* 2008: 23-29. Impreso.
- Ruiz, Emmanuel. "Entrevista personal." Montreal, Enero 2012.
- Ryan, Michael y Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1988. Impreso.
- Thomson, Peter; Glendyr Sacks. *The Cambridge Companion to Brecht: Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Impreso.
- Salazar Bondy, Sebastian. *Lima la horrible*. Chile: Editorial Universidad de Concepción, 2002. Impreso.
- Salcedo, José María "El poder de la chicha." *Quehacer* 1985: 88 - 96. Impreso.
- Sánchez León, Abelardo; Luis Peirano. *Risa y cultura en la televisión peruana*. Lima: DESCO, 1984. Impreso.

- Sánchez, Juan Martín. *La Revolución Peruana: ideología y práctica política de un gobierno militar, 1968-1975*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002 Impreso.
- Sánchez Navarro, Jordi. *Narrativa audiovisual*. UOC, 2006. Impreso.
- Santiváñez Guarniz, Stella del Rocío. "La generación del 60 y el cine del grupo Chaski." *Debates en sociología* 2010: 95-106. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica ; Buenos Aires 1920 Y 1930*. Colección Cultura y Sociedad. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988. Impreso.
- Schettini Cánepa, Giovanni "Centro Cinematográfico De Lima." UPC, 2006. Impreso.
- Schmoller, Ezequiel. "Cuatro tiempos y un epílogo." *Cine argentino, estéticas de la Producción* Ed. Wolff, Sergio: BAFICI 2009. 25-40. Impreso.
- Shiel, Mark, and Tony Fitzmaurice. *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. Impreso.
- Silverman, Kaja. "Suture [Excerpts]." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Ed. Rosen, Philip. New York: Columbia University Press, 1986. 219-35. Impreso.
- Sipièrre, Dominique. "J'entends des voix: préambules, préludes et prologues au cinéma " *L'incipit*. Ed. Louvel, Liliane. Poitiers: La Licorne, 1997: 307-18. Impreso.
- Sobrevilla, David. "La heterogeneidad de la pintura peruana: los casos de Fernando de Szyslo, Jorge Eduardo Eielson, Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez". *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Ed. Higgins, James, 2003. 157-77. Impreso.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies : The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London ; New York: Verso, 1989. Impreso.

- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. California: University of California Press, 1993. Impreso.
- Soto, Hernando de, et al. *El otro sendero : La revolución informal*. Lima: Editorial El Barranco, 1986. Impreso.
- Stam, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. Impreso.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics : Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. Sightlines. London ; New York: Routledge, 1992. Impreso.
- Subercaseaux, Bernardo. "La constitución del sujeto: de lo singular a lo colectivo". *Identidades y sujetos: para una discusión latinoamericana*. Ed. José Luis Martínez, Bernardo Subercaseaux. Santiago: Universidad de Chile, 2002. Impreso.
- Szeman, Imre. "Who's Afraid of National Allegory". *The South Atlantic Quarterly* 100 3 (2001): 803-27. Impreso.
- Szurmuk, Mónica, et al. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Lingüística y teoría literaria. 1. ed. México, D.F.: Instituto Mora: Siglo Veintiuno Editores, 2009. Impreso.
- Terralla y Landa, Esteban. *Lima por dentro y fuera en consejos económicos, saludables, políticos y morales, que confiere un amigo a otro, con motivo de pretender dejar la ciudad de México por pasar a la de Lima*. 1829. Ed. Alan Soons. Exeter University Printing Unit, 1978.

- Tilley, Helen et al. *Utopia/Dystopia : Conditions of Historical Possibility*. Princeton: Princeton University Press, 2010. Impreso.
- Torres Paredes, Luis. *Análisis de la inflación en el Perú*. Arequipa, 2008. Impreso.
- Torrice, Juan Carlos. *Los Shapis en el mundo de los pobres* Asmont, Perú, 1986. Film.
- Turner, Graeme. *Film as Social Practice*. New York: Routledge, 1999. Impreso.
- Ubilluz, Juan Carlos. *Nuevos súbditos: Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006. Impreso.
- Vaquero, Iván Ureta. *Experiencias y lecciones de desarrollo rural*. Perú: Juan Carlos Martínez Coll, 2007. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua: Memorias*. Biblioteca Breve. 1. ed. Barcelona: Seix Barral, 1993. Impreso.
- . *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Colección Tierra Firme. 1. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- . "Temporada en el infierno." *La República* 2012. Web. 06 de junio 2012.
- . *Conversación en la Catedral*. Biblioteca Mario Vargas Llosa. "Edición definitiva." ed. Madrid: Alfaguara, 1999. Impreso.
- Vargas., Augusto Tamayo. *Literatura peruana*. Lima: Peisa, 1993. Impreso.
- Vich, Víctor. "Borrachos de amor: las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano." *JCAS-IEP* 15 (2003): 2-22. Impreso.
- . "Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia." *Estudios culturales. Discursos, poderes, pulsiones*. Ed. Vich, et al. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001. Impreso.

- Wagstaff, Christopher. *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. Toronto: University of Toronto Press, 2007. Impreso.
- Wayne, Mike. *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press, 2001. Impreso.
- Williams, Gareth. "Death in the Andes: Ungovernability and the Birth of Tragedy in Peru." *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Ed. Rodríguez, Ileana: Duke University Press, 2001. 260-87. Impreso.
- *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*: Duke University Press, 2002. Impreso.
- Wood, David. *De sabor nacional: El impacto de la cultura popular en el Perú*. Lengua y sociedad. Lima: IEP: Banco Central de Reserva del Perú, 2005. Impreso.
- Xavier, Ismail. *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Impreso.
- Xavier, Ismail "Historical Allegory." *A Companion to Film Theory*. Ed. Stam, T. Miller; R. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. Impreso.
- Zavaleta, C. E. *Autobiografía Fugaz*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2000. Impreso.