



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LA CIUDAD DESBORDADA: IMAGINARIOS Y MENTALIDADES SOBRE LA  
MARGINALIDAD EN LA CIUDAD DE LIMA A PARTIR DE SU  
REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA, 1978-1990

Tesis para optar el título de Licenciado en Historia que presenta el Bachiller

MOISES FERNANDO CONTRERAS ZANABRIA

ASESOR: DR. JORGE LOSSIO CHÁVEZ

LIMA, 9 DE NOVIEMBRE DE 2013

*A mis padres*



## RESUMEN

En la presente tesis se analiza el fenómeno de la marginalidad en Lima, desde finales de los setenta hasta los inicios de los noventa, a partir de su representación cinematográfica. El periodo de tiempo estudiado responde no solo a la selección de las películas que retratan la marginalidad, sino también por la relación efectiva entre este personaje y el imaginario que se tiene del mismo. Así el arco temporal seleccionado corresponde a un significativo periodo crítico que atravesó el país: el conflicto armado interno, la crisis económica, el desborde popular, etc. Elementos inscritos dentro de lo que podría entenderse como marginalidad, aunque el término trasciende las categorizaciones, pues es un fenómeno más complejo y dinámico que la idea de pobreza o exclusión. Por lo tanto, lo que se pretende (de) mostrarse es que la representación de la marginalidad a través del lenguaje cinematográfico responde a una serie de factores que lo vinculan con los imaginarios y mentalidades que se tienen del rostro marginal de la ciudad.

## AGRADECIMIENTOS

La redacción de una tesis demanda un proceso largo y agotador que no podría conseguirse sin la ayuda de personas que estuvieron en un momento u otro apoyando a su autor. Quisiera agradecer especialmente a mi asesor Jorge Lossio por su dedicación, exigencia y amistad en la constitución de esta investigación.

Quedo en deuda y gratitud eterna con otros profesores de la especialidad. En un primer momento, la presente investigación fue asesorada por Jorge Valdez, quien me ayudó no solo a estructurar, sino también me motivó a investigar el aún estéril campo de los estudios historiográficos sobre el cine peruano. En la primera mitad del año 2012, Jesús Cosamalón revisó los primeros avances de la investigación, mostrando no solo un interés y dedicación encomiables, sino además dio sugerencias e ideas sobre la elaboración del tema mismo. En el segundo semestre, Margarita Suárez revisó los primeros capítulos y me ayudó a contactar con profesionales del mundo audiovisual peruano, personajes que a la larga marcaron el derrotero de la investigación. Durante el curso de “Teoría de la Historia” dictado por la doctora Claudia Rosas pude terminar de delimitar el marco teórico y la metodología aquí utilizada con sus exigentes comentarios y anotaciones.

Quisiera agradecer asimismo a mis compañeros de los cursos de “Seminario Republicano” y “Seminario de Tesis”, en especial a Marcos Alarcón, César Bonilla, Sergio Bebin y Karen Poulsen, quienes me hicieron sugerencias y comentarios invalorable. La comisión del Coloquio XXIII de Estudiantes de Historia me invitó a presentar una ponencia a partir de esta investigación, experiencia de la cual obtuve comentarios y críticas constructivas de Jesús Cosamalón y Giancarlo Mori.

Además de ellos, amigos de la especialidad mostraron interés por mi investigación. Patricio Alvarado, Juan Miguel Espinoza, Raúl Alencar, Daniela Pacheco, Alejandra Cuya, César Sáenz, Juan Antonio Lan, Víctor Álvarez, Estefanía Vargas, entre otras personas. Emilio Salomón, Augusto Cabada, Giovana Pollarolo, Juan Carlos Torrico y Elder Cuevas no solo recibieron de grata manera ser entrevistados, sino además sugirieron temas y aspectos antes no contemplados. Por otro lado, la señora Ana Shimabukuro, coordinadora

del Archivo Audiovisual de la Universidad de Lima, por su gentileza a la hora de permitirme visionar y consultar el acervo fílmico que ella custodia. A Todos ellos mi agradecimiento.

Finalmente, a mi familia, especialmente a mis padres y a mi hermana, por su apoyo a lo largo de este tiempo, tanto en el pregrado, como en el proceso de la elaboración de la tesis. A ellos les dedico la presente investigación.



## INDICE

Introducción	3
Capítulo 1: Los olvidados: El cine de la marginalidad como fuente para el estudio de las representaciones e imaginarios sobre los marginados	16
1.1. Cine e historia: alcances y limitaciones de una perspectiva historiográfica	16
1.2. Corrientes, posturas y estudios sobre la representación de la marginalidad en diversas cinematografías nacionales	20
Capítulo 2: La transformación urbana de Lima y el cine peruano, 1978-1990	31
2.1. Antecedentes del cine de la marginalidad en el Perú	31
2.2. La transformación urbana de Lima y el fenómeno de la marginalidad, 1950-1990	34
2.3. El cine peruano de la crisis, 1978-1990	40
2.4. Análisis de las películas seleccionadas	46
Capítulo 3: Lima, ciudad de marginales en tiempos de crisis: imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad, 1978-1990	83
3.1. Imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad en la ciudad de Lima, 1978-1990	83
3.2. Los marginados y el cine nacional: la construcción de imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad, 1978-1990	99
Conclusiones	103
Bibliografía	105
Anexos	118

## LISTA DE FOTOGRAMAS Y CUADROS

### FOTOGRAMAS

1. Fotograma 1: <i>Los olvidados</i> (1950).....	p. 23
2. Fotograma 2: <i>Pizza, birra, faso</i> (1997).....	p. 26
3. Fotograma 3: <i>Rosetta</i> (1999).....	p. 27
4. Fotograma 4: <i>Time of the gypsies</i> (1998).....	p. 30
5. Fotograma 5: <i>Gadjo dilo</i> (1997).....	p. 30
6. Fotograma 6: <i>El Príncipe</i> (Episodio de <i>Cuentos inmorales</i> , 1978).....	P. 85
7. Fotograma 7: <i>Maruja en el infierno</i> (1983).....	p. 85
8. Fotograma 8: <i>Gregorio</i> (1985).....	p. 86
9. Fotograma 9: <i>Los Shapis en el mundo de los pobres</i> (1986).....	p. 87
10. Fotograma 10: <i>Juliana</i> (1989).....	p. 87
11. Fotograma 11: <i>Mercadotecnia</i> (Episodio de <i>Cuentos inmorales</i> , 1978).....	p. 89
12. Fotograma 12: <i>Maruja en el infierno</i> (1983).....	p. 89
13. Fotograma 13: <i>Los Shapis en el mundo de los pobres</i> (1986).....	p. 90
14. Fotograma 14: <i>Gregorio</i> (1985) .....	p. 91
15. Fotograma 15: <i>Juliana</i> (1989).....	p. 91
16. Fotograma 16: <i>Gregorio</i> (1985).....	p. 93
17. Fotograma 17: <i>Gregorio</i> (1985).....	p. 96
18. Fotograma 18: <i>Maruja en el infierno</i> (1983).....	p. 96
19. Fotograma 19: <i>El Príncipe</i> (Episodio de <i>Cuentos inmorales</i> , 1978).....	p. 97
20. Fotograma 20: <i>Juliana</i> (1989).....	p. 97
21. Fotograma 21: <i>Los amigos</i> (Episodio de <i>Cuentos inmorales</i> , 1978).....	p. 98

### CUADROS

1. Tabla de películas peruanas, 1970-1994

## Introducción

La presente investigación tiene por finalidad el estudio de las representaciones, imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad en la ciudad de Lima a partir de su representación cinematográfica provista por seis películas peruanas filmadas entre 1978 y 1990, películas realizadas tanto por cineastas nacionales como extranjeros. La selección es representativa no solo de lo que se plantea a lo largo de la investigación, sino además está en sintonía con algo que subyace a todo este corpus audiovisual: el cine peruano durante la crisis económica, social y política de la época. Así aun cuando el cine de la marginalidad está presente hasta nuestros días<sup>1</sup>, no obstante, en la presente monografía se postula que en determinados momentos de crisis<sup>2</sup> los marginados surgen, se consolidan y difunden como un fenómeno de deterioro, pauperización y convulsión social, económica y moral. Convirtiéndose así en especie de “chivos expiatorios”, depositarios del caos y el deterioro de una época, los cuales son representados en diversos soportes discursivos, en donde el cine ocupa un lugar privilegiado.

### 0.1. Marco teórico y metodología

Si uno revisa la literatura historiográfica sobre el fenómeno de la marginalidad una de las primeras interrogantes que puede plantearse el lector es qué entienden los autores en cuestión por el concepto de marginalidad. La definición más elemental del término es relativamente sencilla, pero el concepto mismo ha atravesado por una diversidad de cuestionamientos teóricos desde su surgimiento, llegando inclusive a utilizarse otras conceptualizaciones para estudiar a los colectivos sociales no relacionados directamente con el poder económico, político o social. Asimismo debe tenerse en cuenta que cada ciencia social ha definido qué entiende por marginalidad siguiendo sus propios marcos epistemológicos.

---

<sup>1</sup> Entre las películas más importantes de los últimos años pueden mencionarse las siguientes: *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009); *Octubre* (Los hermanos Vega, 2010); *Paraíso* (Héctor Gálvez, 2010) y *Cielo oscuro* (Joel Calero, 2012).

<sup>2</sup> Una de las vertientes más importantes del cine peruano de la década de 1980 fue la selección temática de la representación urbana, especialmente de Lima. Junto a otros temas (“cine campesino”, “cine sobre héroes”, etc.), el denominado “cine urbano” limeño elaboró largometrajes en los que la capital peruana se erigía como el principal protagonista.



En el terreno de la historia, el estudio de los marginados constituyó una propuesta transgresora dentro del proceso mismo de la revolución historiográfica occidental<sup>3</sup>. Si para el historiador inglés Peter Burke, la Escuela de los Annales fue un punto de quiebre en la tradición historiográfica contemporánea<sup>4</sup>, el estudio de “los olvidados por la historia” fue interpretada como una revolución copernicana de la disciplina de Clío. El responsable de esta iconoclasta definición, Jean Claude Schmitt, dio cuenta de cómo el estudio de los márgenes ayudaba a comprender el devenir de las sociedades bajo un esquema integral, pues «a partir del centro, no es posible abarcar de una sola mirada una sociedad entera y escribir su historia, como no sea reproduciendo los discursos unanimitas de los detentadores del poder»<sup>5</sup>.

La definición que realiza Schmitt del concepto de marginalidad estriba en señalar el estado transitorio de esta condición, la cual comparten personas quienes transgredieron, de alguna forma u otra, ciertas normas jurídicas, éticas y sociales de una determinada sociedad<sup>6</sup>. Aunque el historiador francés se esmere por desarrollar una teorización del concepto, queda la sensación de que la definición es incompleta y lamentablemente imprecisa. Sobre todo porque el concepto está determinadamente vinculado con el objeto de estudio del propio autor: la Edad Media. A partir de esta imprecisión teórica, la historiadora argentina Nidia Guglielmi reflexiona respecto al concepto de marginalidad dentro de la tradición historiográfica de los estudios sobre este fenómeno, para así postular una definición relativamente más completa que le sirva como marco teórico a su estudio sobre los marginados en la Edad Media. La autora plantea lo siguiente:

En general –marginales, marginados, marginalizados, disidentes...- son individuos excéntricos que se encuentran en una situación de desajuste. Posición que puede transformarse de muchas maneras, según sea la situación inicial que determinó o provocó el desajuste y la voluntad o posibilidades de ambas partes de transformarla. Así nos encontraremos con la reversión a un estadio anterior, permanencia, endurecimiento o empeoramiento del mismo. En este último caso, tendremos al

---

<sup>3</sup> El interés historiográfico por estudiar los márgenes de la sociedad tiene antecedentes notables bajo otras perspectivas teóricas y metodológicas. Por ejemplo, Michael Foucault con sus trabajos sobre la locura y la delincuencia en *Historia de la locura en la época clásica* y *Vigilar y castigar* respectivamente. O también los trabajos de Edward P. Thompson sobre la clase obrera inglesa.

<sup>4</sup> Para una lectura en mayor profundidad de la Escuela de Annales puede revisarse el libro del propio Peter Burke, *La revolución historiográfica francesa*.

<sup>5</sup> Schmitt, 1979, p. 400.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 403.

individuo o grupo en un estado de marginación más claro y definido que puede llegar, incluso, a transformarse en otra situación más definitiva, la exclusión<sup>7</sup>.

A partir de los estudios pioneros de Jean Claude Schmitt<sup>8</sup>, «esta consideración hacia los márgenes, hacia las disidencias, transformó en parte, durante estos mismos años, [la] concepción [que se tenía] de la historia y [el] modo de escribirla»<sup>9</sup>. De esta manera, los estudios sobre los marginados se multiplicaron en temáticas y posturas, esta nueva corriente historiográfica además estuvo acompañada paralelamente por el surgimiento de los procesos de descolonización africana y la lucha por los derechos de las minorías en algunos países occidentales. Latinoamérica no fue la excepción, pues a finales de la década de 1960 se desarrollará el boom de los estudios sobre la marginalidad, siendo la mayoría de estos, en un primer momento, una lectura eminentemente economicista y, en una segunda fase, más orientada hacia los estudios sociológicos. El tema de la relación entre las ciencias sociales y la marginalidad en la región es una historia en sí misma. Proceso plagado de acalorados debates, el estudio de los marginados en América Latina llegó a niveles de especialización sorprendentes para una tradición generalmente asociada al subdesarrollo intelectual, testimonio de ello fue el surgimiento del “Proyecto Marginal”<sup>10</sup>.

A pesar del dinamismo intelectual de los estudiosos latinoamericanos de la marginalidad, su aporte a la discusión teórica del concepto mismo ha sido superado largamente. Además de una relectura conceptual del término, los aportes del “Proyecto Marginal” no trascendieron la época de su germinación, pues esa ligazón entre el ambiente sociopolítico de los sesenta y setenta y el auge de la teoría de la dependencia fue tan efímera como el convulso periodo que la albergó. Emile Doré ha señalado que estos estudios fueron:

Víctima de una falla que le hizo perder alcance y credibilidad: la instrumentalización política del análisis, la falta de neutralidad y, en suma, la

---

<sup>7</sup> Guglielmi, 1986, p. 18.

<sup>8</sup> Cabe señalar que el estudio de los grupos desfavorecidos ya había sido realizada por autores como Jacques Le Goff. No obstante, el mérito de Schmitt estriba en la propuesta teórica que realiza del fenómeno de la marginalidad como una nueva lectura del pasado.

<sup>9</sup> Petit, 1998, p. 270.

<sup>10</sup> El “Proyecto Marginalidad” tuvo como principales representantes a Miguel Murmis; José Nun; entre otros.

necesidad de demostrar con el fin de orientar políticas de intervención en función de la sensibilidad del investigador<sup>11</sup>.

Ahora cabe preguntarse las siguientes interrogantes: ¿Cuál es la definición contemporánea del concepto de marginalidad? Y ¿Qué tanto se diferencia ésta de las nociones esbozadas por Schmitt hace más de cuarenta años o las precisiones más recientes de Guglielmi? A decir verdad, el término es relativamente similar. Esto puede observarse luego de revisar el ambicioso proyecto académico anglosajón sobre la marginalidad en diversos continentes titulado *Marginality, power and social structure: issues in race, class and gender*. El texto compilado por Rutledge M. Dennis presenta una primera parte teórica, en donde diversos autores discuten sobre el concepto de marginalidad. Por un lado, Robert J. Dunne destaca el dinamismo del concepto, así como la gradualidad de la marginalidad; es decir la existencia de ciertos grupos más integrados que otros a la “sociedad mayor”. Asimismo, señala que ésta puede ser voluntaria o no; como el caso, por ejemplo, de las denominadas tribus urbanas constituidas por punks, skinheads, entre otros<sup>12</sup>. Por otro lado, Janet Mancini Billson realiza una lectura estructural e histórica del fenómeno de la marginalidad. La autora plantea que el concepto atravesó por tres fases: la primera fue eminentemente cultural, pues se asoció con ciertos grupos sociales; la segunda estuvo relacionada con el rol social del marginado, así se privilegió el estudio de los inadaptados como una especie de marginalidad individual y, la tercera, fue determinadamente economicista, pues privilegió la noción de pobreza y miseria asociándola con la idea de marginalidad<sup>13</sup>.

Los problemas derivados de estas interpretaciones, según entiende Mancini Billson, son que, por una parte, la noción culturalista de la marginalidad es proclive a la categorización racista y discriminatoria. Y, por otra, la tendencia economicista distorsiona la dimensión del concepto, pues lo reduce como símil de la pobreza, siendo esta noción solo un aspecto de la marginalidad. Finalmente la autora realiza una breve lista de algunas características de la marginalidad, a saber: primero, su carácter transitorio. Segundo, la posibilidad de cambiar el estatus de marginal. Tercero, la visibilidad del marginado según la óptica de quienes los categoricen así. Cuarto, la gradualidad del concepto. Y, quinto, la

---

<sup>11</sup> Dore, 2008, p. 83.

<sup>12</sup> Dunne, 2005.

<sup>13</sup> Mancini Billson, 2005, p. 30-31.

voluntariedad o no de la condición. La autora resume su interpretación de la siguiente manera:

The effects of marginality on a person's identity and psycho-social well-being are not absolute, nor are the effects on cohesiveness and identity of groups and subcultures. The consequences of marginal status depend on its permanence, centrality, voluntariness, and whether it is essential or processual in nature. Relationships between two identity-providing groups and their attitudes toward the marginal person also help determine the degree of maladjustment associated with marginality<sup>14</sup>.

No es intención de este acápite realizar una engorrosa discusión teórica del concepto, pues como hemos reseñado líneas atrás la definición de marginalidad es relativamente sencilla, sin pecar por ello de imprecisión o vaguedad. A partir de la lectura teórica previamente realizada, la presente investigación utilizará la definición de marginalidad que con mayor precisión y utilidad se ha adecuado a los fines de la tesis. La definición en cuestión ha sido realizada por Ghana S. Gurung y Michael Kollmair, ambos docentes de la Universidad de Zurich, en una breve guía teórica que permite a quienes desean estudiar la marginalidad no perder de vista las variables más importantes del fenómeno. Así los autores definen marginalidad como un concepto:

Generally used to describe and analyse socio-cultural, political and economic spheres, where disadvantage people struggle to gain access to resources, and full participation in social life. In other words, marginalised people might be socially, economically, politically and legally ignored, excluded or neglected, and are therefore vulnerable to livelihood change<sup>15</sup>

Asimismo los autores señalan la importancia de la marginalidad como concepto de análisis social. Precisan que la noción de marginalidad permite dar cuenta de sectores sociales no relacionados directa o indirectamente con el poder político o económico; los estándares de comportamientos socialmente aceptados o ciertos rasgos culturales categorizados como negativos. Esta aseveración es importante para los fines de la presente investigación, pues, como ha anotado Doré para el caso peruano, en los últimos años el

---

<sup>14</sup> *Ibíd*em, p. 42-43.

<sup>15</sup> Gurung y Kollmair, 2005, p. 10.

tema de la marginalidad fue visto como un « tema [que] había sido demasiado estudiado, dando paso a un notable desinterés por él, como si ya todo había sido dicho y analizado»<sup>16</sup>.

A partir de una definición relativamente integral de lo que se entiende por marginalidad en la presente investigación, ahora se desarrollarán otros conceptos también utilizados en esta tesis, tales como “mentalidades” e “imaginarios”. Como bien ha señalado Claudia Rosas, en la introducción al compendio de estudios históricos sobre la marginalidad en el Perú, el tema de la marginalidad no solo ha formado parte de la historia social clásica, sino ha estado íntimamente vinculado con la historia de las mentalidades<sup>17</sup>. Esto se explica por el hecho de que los marginados han sido generalmente asociados con el temor, la animadversión e inclusive la repulsión; sentimientos que constituyen “emociones colectivas” de ciertos grupos sociales en determinadas épocas. Ello aunado a la relectura y búsqueda de nuevas fuentes para su estudio ha permitido el surgimiento de una simbiosis entre los marginados, las representaciones y las mentalidades.

Ejemplo de esta corriente historiográfica es el estudio que realiza Bronislaw Geremek de la representación de los marginados en la Edad Media a través de su representación literaria. A partir de esta monumental producción cultural, Geremek ha observado como ciertos grupos sociales –intelectuales- elaboraron discursos acerca de los marginados de su tiempo. Si como Nidia Guglielmi ha señalado que «cada momento engendra sus propios marginales de acuerdo a las pautas que estructuran ese período»<sup>18</sup>, el estudio de Geremek importa pues determina cómo la ficción puede ser una fuente invaluable para rastrear representaciones, imaginarios y mentalidades sobre ciertos fenómenos sociales, pero también porque matiza esta representación como una elaboración mental y no una reproducción objetiva de la realidad. Así el propio autor afirma:

La historia de la Literatura está ligada a la Historia de un modo complejo y nada unívoco. Entre descripciones de fenómenos y elaboración literaria no siempre hay una convergencia temporal: el interés por un hecho o por un proceso no necesariamente debe corresponderse con un significado real. Más bien al contrario,

---

<sup>16</sup> Doré, 2008, p. 83.

<sup>17</sup> Rosas, 2010, p. 7.

<sup>18</sup> Guglielmi, 1986, p. 11.

lo que sorprende es el fenómeno que se sale fuera de lo común y que está lejos de la imagen en curso<sup>19</sup>.

De acuerdo con Guglielmi, la presente investigación define mentalidad de la siguiente manera:

Conjunto de *ideas corrientes*, de ideas operativas, que funcionan efectivamente en una sociedad, que no han sido nunca ordenadas ni han sido motivo de un tratado, pero que, sin embargo, *nutren el sistema de pensamiento y rigen el sistema de la conducta del grupo social*<sup>20</sup>.

Si «esas ideas actúan con eficacia pues tienen la aceptación tácita de todo el grupo social»<sup>21</sup>, entonces el imaginario que se realiza de un cierto fenómeno en una determinada época importa pues es reflejo de cómo «las sociedades inventan sus propias representaciones globales por medio de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder»<sup>22</sup>. Dentro de este enjambre conceptual, cabe realizarse la siguiente pregunta: ¿Qué lugar ocupa el cine como medio de difusión de imaginarios y representaciones sociales? La respuesta ha sido esbozada por el sociólogo francés Pierre Sorlin<sup>23</sup> cuando afirma que «el cine transmite representaciones y esquemas sociales; corta fragmentos del mundo exterior, que constituye en unidades continuas, los filmes, que impone al público»<sup>24</sup>. Así el cine, a través de diversos filmes, establece un dialogo comunicativo entre quienes produjeron el filme, lo distribuyeron y finalmente quienes consumieron el producto final<sup>25</sup>. De esta forma, el historiador que utilice el cine como fuente para rastrear imaginarios y mentalidades pretéritas deberá preguntarse por los discursos elaborados; la existencia o no de un canon discursivo; los cambios en las mentalidades colectivas a través de los filmes; la presencia de discursos disidentes y, en la medida de la posible, la recepción de este mensaje a través de la red comunicativa del cine<sup>26</sup>.

---

<sup>19</sup> Geremek, 1991, p. 17.

<sup>20</sup> Guglielmi, p. 13.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>22</sup> Backzo citado en Marzoratti, 2008. p. 43.

<sup>23</sup> Una reseña más detallada de las relaciones ente el cine y la historia es tema del primer subcapítulo de la presente investigación. En ese apartado, se discuten los principales aportes teóricos del estudio del cine a través de una lectura historiográfica.

<sup>24</sup> Sorlin, p. 116.

<sup>25</sup> Valdez, 2005, p. 117.

<sup>26</sup> Sorlin, 1985, p. 187.

En cuanto a la metodología, esta se basa en un análisis de seis largometrajes peruanos filmados entre 1978 y 1990, filmes realizados por un diverso grupo de cineastas, tanto nacionales como extranjeros. Dentro del grupo de cineastas peruanos, importa la diversidad de posturas, temáticas y estilos, así como de sus pretensiones ideológicas. El porqué de la elección de cada película estriba en la intención de mostrar cómo el cine peruano de una determinada época representó la marginalidad a través de un discurso cinematográfico, lo que constituyó un conjunto de mentalidades e imaginarios sobre el fenómeno en cuestión. Asimismo, debe señalarse que el cine de los marginados está presente en la filmografía peruana hasta nuestros días. No obstante, en la presente tesis postulo que en determinados momentos de crisis políticas, sociales o económicas los marginados surgen, se consolidan y difunden como un fenómeno de deterioro, pauperización y convulsión social, económica y moral. Convirtiéndose así en lo que Claudia Rosas ha denominado como “chivos expiatorios”<sup>27</sup>, depositarios del caos y el deterioro de una época.

El análisis de cada filme en cuestión estribó en realizar, como primer punto, una tabulación de las imágenes y discursos provistos por estas películas, tratando así de observar ciertos patrones discursivos comunes. Los cuales constituyen efectivamente representaciones de la marginalidad, lo que permite postular una relación entre estas representaciones y las mentalidades e imaginarios que se tiene de las mismas. Como segundo punto, he contrastado el análisis de cada filme con los testimonios periodísticos realizados en revistas; periódicos y páginas webs, intentando así rastrear la recepción del discurso dentro de un determinado grupo social, el del circuito cinematográfico peruano de la época, esto se realiza a través de críticas, reseñas y notas de prensa. Asimismo, he complementado esta información con un número importante de entrevistas a directores, guionistas, críticos y estudiosos del cine peruano.

Por otro lado, el análisis de los filmes seleccionados será complementado con un balance del fenómeno marginal en la sociedad limeña de la época, pues, como hemos señalado en la discusión teórica del concepto de marginalidad, este no es un concepto estático, sino está relacionado con el propio proceso de urbanización y modernización de la

---

<sup>27</sup> Rosas, 2010, p. 7.

ciudad de Lima, todo ello en el contexto socioeconómico por el que atravesó el país. La intención por lo tanto es contextualizar esta representación dentro de un proceso social específico, pues la construcción de los imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad exigen un análisis de las fuentes documentales más importantes de la época, las entrevistas a los cineastas y la información bibliográfica sobre el fenómeno.

## 0.2.Estado de la cuestión

La literatura historiográfica sobre la representación de la marginalidad en el cine peruano es prácticamente inexistente; por lo que en este apartado se desarrollará una reseña sobre los estudios sobre la representación urbana y su relación con los imaginarios y mentalidades que se tienen de los mismos<sup>28</sup>. Ha sido el campo de los estudios literarios los que han abordado parcialmente el tema. Así pueden encontrarse estudios sobre el fenómeno a partir de obras literarias (novelas, cuentos, y poemas), en donde destacan los trabajos de Peter Elmore<sup>29</sup>, José Güich y Alejandro Sustí<sup>30</sup>, Luis Fernando Chueca<sup>31</sup>, entre otros.

El trabajo de Elmore es pionero en el uso de la literatura como representación de la experiencia urbana limeña. A través del análisis de siete novelas peruanas, Elmore se propone observar rasgos y tópicos compartidos entre ellas, para así graficar una representación de la modernidad que no está separada de la causa “real” del propio proceso. Para Elmore, quien realiza un sugerente trabajo previo de contextualización histórica, la literatura es parte de lo que él denomina la “experiencia urbana”. Por lo tanto, no es solo representación, sino también un imaginario compartido por novelistas y lectores, ciudadanos limeños, a fin de cuentas. En la misma vertiente, el trabajo desarrollado por Víctor Guich en colaboración con Alejandro Sustí analiza cómo la literatura producida a partir de mediados de los años cincuenta, la denominada *Generación del cincuenta*, tiene como uno de sus principales temas a la urbe. Para los autores, el relato narrativo constituye orden, jerarquía y organización. Y todo ello significa el principio por el cual se hace uso del

---

<sup>28</sup> El tema ha sido trabajado por otras historiografías, quizá el libro más conocido sobre el tema ha sido escrito por Richard A. Blake, *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. Así mismo también son conocidos los trabajos sobre las ciudades de México D.F., Buenos Aires, Madrid, entre otras.

<sup>29</sup> Elmore, 1993.

<sup>30</sup> Guich y Sustí, 2007.

<sup>31</sup> Chueca, 2006.



ejercicio de la representación y la memoria. Es, por lo tanto, la difusión del imaginario urbano.

Por otro lado, se encuentran algunos trabajos dentro de la propia crítica cinematográfica. Principalmente los elaborados por Ricardo Bedoya<sup>32</sup> y, en menor medida, por Emilio Bustamante<sup>33</sup>. Respecto del primero, quien además es un influyente crítico y estudioso del cine peruano, se encuentran sus trabajos sobre la historia del cine en el Perú. A pesar de que los trabajos de Bedoya son en esencia extraordinarias guías documentadas del cine nacional<sup>34</sup>, existen pequeñas reflexiones sobre el contexto en el que fueron desarrollados los filmes en cuestión. En relación a filmes de temática urbana, Bedoya reflexiona cómo el cine retrató un periodo convulso de la historia peruana, centrándose, por ejemplo, en los personajes marginales de la ciudad. Asimismo, destaca el propio contexto de producción cinematográfica, el cual no estuvo exento de problemas económicos y sociales propios de la época. Para el autor, el cine de los ochentas tuvo como principal personaje a los seres urbanos, sean estos marginales o de clase media.

En la misma tendencia, se ubica el trabajo de Bustamante. A partir de una reflexión centrada en los discursos cinematográficos provistos por *Juliana*<sup>35</sup>, *Caídos del cielo*<sup>36</sup> y *Alias La Gringa*<sup>37</sup>, el autor precisa que el cine nacional ha elaborado representaciones de la urbe limeña de la época. Están, por ejemplo, los tópicos de la ciudad como cementerio, prisión, y escenario general de desesperanza y terror. Para Bustamante<sup>38</sup>, Lima fue el escenario privilegiado para plasmar la desolación que atravesaba el país en general.

En los últimos años, desde una perspectiva de los Estudios Culturales, se han escrito trabajos sobre la representación cinematográfica de la ciudad de Lima. Javier Protzel y Stella Santiváñez han estudiado el cine como fuente de imaginarios sociales. Para Protzel, el cine peruano no está exento de imaginarios que lo vinculen a su propia realidad nacional. El autor evalúa algunas películas peruanas enlazándolas con temas como el género, las

---

<sup>32</sup> Bedoya, 2009.

<sup>33</sup> Bustamante, 2009.

<sup>34</sup> Una excepción es el trabajo que realiza de la obra de Francisco Lombardi.

<sup>35</sup> Dirigido por el colectivo audiovisual Grupo Chaski. Estrenado en 1989.

<sup>36</sup> Dirigido por Francisco Lombardi. Estrenado en 1990.

<sup>37</sup> Dirigido por Alberto Durant. Estrenado en 1991.

<sup>38</sup> El análisis de Bustamante se centra en la transición entre los años ochenta y noventa.

relaciones de poder, la marginalidad, los héroes, entre otros<sup>39</sup>. Sin embargo, el trabajo de Protzel no contextualiza históricamente los fenómenos estudiados, de esta forma los tópicos parecen discurrir de manera indiferenciada entre una película de 1988 y 2003.

Por otro lado, se encuentra el trabajo de Stella Santiváñez<sup>40</sup>, el cual versa sobre la representación de lo popular en el cine peruano de fines de los ochentas. El trabajo, que es la tesis de licenciatura de la autora, analiza los discursos provistos en *Gregorio*<sup>41</sup> y *Juliana*<sup>42</sup>, películas desarrolladas por el grupo Chaski. Al igual que Protzel, la autora desarrolla diversos temas presentes en ambas películas, no obstante, cada capítulo viene precedido por un trabajo de contextualización histórica adecuado. Santiváñez estudia, asimismo, el perfil del grupo Chaski, destacando su propuesta estilística y narrativa. Sin embargo, el trabajo –por su propio marco de análisis– se centra en las nociones de lo popular, obviando –razonablemente– otros elementos, tales como la amenaza senderista, las relaciones entre los marginados y la clase media, entre otros.

Siguiendo el análisis discursivo del grupo Chaski, debemos citar el trabajo de Iliana Pagán<sup>43</sup> sobre cómo la ficción literaria y cinematográfica peruanas han elaborado un discurso propio sobre la violencia urbana durante los años de la violencia política interna. En *La ciudad indese(ch)able: relectura de la violencia urbana en la narrativa y cien peruanos*, la autora señala cómo a partir de una determinada representación, en este caso cinematográfica, el grupo Chaski termina sin proponérselo reproduciendo los mismos estereotipos que sustentan la idea de que los sectores marginales son los únicos responsables de la violencia urbana de la época.

El grupo Chaski es también objeto de estudio en un sugerente ensayo sobre la subjetivación de un nuevo personaje “limeño” a partir de las representaciones cinematográficas de *Gregorio*<sup>44</sup>. Pablo Salinas<sup>45</sup> analiza como el cine de la década de 1980 describe y re-simboliza la presencia de nuevas identidades urbanas. Así el autor postula

---

<sup>39</sup> Protzel, 2009

<sup>40</sup> Santiváñez, 2010.

<sup>41</sup> Dirigido por el colectivo audiovisual Grupo Chaski. Estrenado en 1985.

<sup>42</sup> Dirigido por el colectivo audiovisual Grupo Chaski. Estrenado en 1989.

<sup>43</sup> Pagán, 2005.

<sup>44</sup> Dirigido por el colectivo audiovisual Grupo Chaski. Estrenado en 1989.

<sup>45</sup> Salinas, 2003.

cómo, a diferencia del cine de temática campesina o criolla, comienzan a surgir nuevos personajes que serán tomados ahora como protagonistas fundamentales de las cintas peruanas, constituyéndose por lo tanto una nueva lectura del fenómeno urbano<sup>46</sup>.

El tema de la representación de la marginalidad es un tema virgen tanto en la historiografía como en cualquier otro campo académico en el Perú. Si bien algunas existen algunas menciones periféricas en ciertos estudios ya mencionados, no existe un trabajo orgánico sobre el fenómeno. Quizá el primer trabajo sobre este tipo ha sido realizado por Rodrigo Benza, quien ha estudiado cómo el teatro ha reflejado la marginalidad a través de obras teatrales que presentan a este fenómeno a través de diversos personajes como ambulantes, barrabruvas, migrantes, delincuentes, entre otros<sup>47</sup>. El trabajo de Benza es sugerente porque señala que estas representaciones son compartidas por diversas obras teatrales, lo que constituye un tópico dentro del teatro “independiente” o no comercial.

### 0.3. Delimitación del tema y plan de tesis

Los trabajos anteriormente reseñados presentan una diversidad de perspectivas, convergiendo todos en el análisis del fenómeno urbano de Lima, a partir no solo de las representaciones cinematográficas. No obstante, existen vacíos temáticos, tales como una visión diacrónica del fenómeno urbano, una contextualización del proceso más histórica que coyuntural, un análisis de otros géneros cinematográficos, un análisis de la banda sonora de las películas, un estudio comparativo con otros soportes discursivos (fotografía, literatura, etc.), entre otros elementos. Asimismo, se exige un trabajo más allá de los convencionalismos de los estudios sobre la representación de un determinado tema, pues parece reproducirse los mismos tópicos sin caer en la cuenta de las motivaciones o factores sociales del contexto de producción de una película. En la presente investigación, se pretende abordar alguno de estos pasivos temáticos y analíticos bajo una perspectiva eminentemente historiográfica. Pero sobre todo bajo una lectura diferente: el estudio de la

---

<sup>46</sup> Merece mención la tesis de doctorado desarrollada por el autor sobre la representación de la migración en el cine peruano: *La representación de la migración en cuatro películas peruanas de los ochenta*. Ottawa: Facultad de Literatura y Lenguas Modernas, 2013. El aporte quizá más sugerente de la misma estriba en señalar un quiebre en el discurso cinematográfico, pues se transita de un cine “criollo” a un cine “mestizo”. Para una lectura en profundidad puede revisarse su tesis, la cual se encuentra online.

<sup>47</sup> Benza, 2011.

representación de los marginados y la construcción de un imaginario y mentalidad sobre los mismos durante un contexto crítico como fue el del Perú de los ochenta.

En el primer capítulo, se estudia cómo el cine de la marginalidad ha constituido una plataforma de representaciones e imaginarios sobre el fenómeno en diversos países y cómo ésta ha sido abordada intensivamente por la historia y otras disciplinas afines. Se verá de esta forma cómo el cine sobre los marginados se ha erigido como una fuente privilegiada para rastrear algunos de los procesos históricos más importantes de las últimas décadas: la otra cara del industrialismo chino; la crisis del Estado de la sociedad de bienestar en algunos países del primer mundo; la crisis económica argentina de finales de la década de 1990; las condiciones materiales de la población romaní (etnia gitana) en Europa; entre otros temas. Todo ello inscrito dentro de la vertiente de los estudios de cine e historia que se reseñan en la primera parte del capítulo en cuestión.

En el segundo capítulo, se analiza cómo el cine peruano ha representado la marginalidad durante un periodo histórico determinado: la crisis socioeconómica peruana de finales de la década de 1970 e inicios de la década de 1990. Aunque el periodo no corresponda exactamente a un correlato efectivo de un periodo crítico del país, lo sugerente es que el cine abordó este problema de manera recurrente. Así mismo, se estudian los antecedentes sobre el cine de la marginalidad en el Perú, el estado económico, social y cultural del cine peruano durante la época; las condiciones materiales de la ciudad de Lima en la coyuntura de las representaciones cinematográficas.

Por último, en el tercer capítulo, se estudian los imaginarios y mentalidades sobre los marginados en relación a representaciones específicas de la marginalidad, tales como la pobreza, el desempleo, la informalidad, etc. Todo ello dentro de la idea de un imaginario y mentalidad compartido por el circuito cinematográfico (cineastas, críticos de cine, etc.) y en menor medida por el público destinatario.

## CAPÍTULO 1

### Los olvidados: El cine de la marginalidad como fuente para el estudio de las representaciones e imaginarios sobre los marginados

La representación de la miseria, generalmente asociada al concepto de marginalidad, ha sido uno de los tópicos cinematográficos más recurrentes en la historia del cine. La difusión del espectáculo cinematográfico desde inicios del siglo XX constituyó un claro desafío a otros entretenimientos culturales, esto aunado a la conexión entre los personajes y el público terminó por generar un personaje fascinante para la exploración y análisis de las sociedades contemporáneas. A lo largo de este capítulo, se entrelazan una breve reflexión sobre el cine como fuente y perspectiva historiográfica y un recorrido sobre la marginalidad en el cine, como representación, imaginario y mentalidad.

#### 1.1. Cine e historia: alcances y limitaciones de una perspectiva historiográfica

El 22 de marzo de 1895, en París, los hermanos Lumière proyectaron un pequeño fragmento fílmico de menos de un minuto titulado *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir*, con este pequeño acontecimiento casi anecdótico nació el cine. Los recortes periodísticos de la época no tardaron en reflejar su asombro por el impacto de aquellas imágenes en movimiento<sup>48</sup>, la sensación de realismo provista por la pantalla fue de tal dimensión que la escena del ferrocarril causó el terror de los espectadores, quienes pensaron que aquel armatoste de metal pudiera salirse de la pantalla.

Aproximadamente veinte años después, Robert Wiene filmó *El gabinete del doctor Caligari*<sup>49</sup>. La película narra, grosso modo, la historia de un desalmado científico que ayudado por su desquiciado criado cometía diversos crímenes en un poblado alemán. La película hubiese quedado simplemente como una de las más importantes manifestaciones del expresionismo alemán sino hubiese sido interpretada por Sigfried Kracauer como un rasgo psicológico de la sociedad alemana anterior al ascenso del nazismo<sup>50</sup>. Para el filósofo alemán, el cine era más que un entretenimiento pasajero o una obra de calidad

---

<sup>48</sup> Solo tres años después de la proyección, Boleslaw Matuszewski, un camarógrafo polaco, escribió un artículo en el periódico *Le Figaro* sobre la importancia del cine como una nueva fuente para la historia.

<sup>49</sup> Estrenado en 1920, dentro de la historia del cine, se le considera una película fundamental en la formación de generaciones futuras de cineastas, especialmente en Friz Lang y F. W. Murnau.

<sup>50</sup> Kracauer, 1985.

eminentemente estética, Kracauer postulaba que el cine era el espejo de la realidad, que como ninguna otra fuente discursiva permitía rastrear la psicología de las sociedades que la producían y consumían.

Con la publicación de *De Caligari a Hitler*, se inician los estudios sociológicos e históricos que tienen como fuente primordial al cine. Las primeras interpretaciones se basaron en una lectura literal del argumento, así lo que se pretendía era señalar una supuesta objetividad en la pantalla<sup>51</sup>. No tardó mucho para que la influencia de la historia de las mentalidades terminara por albergar bajo su seno teórico y metodológico al cine, entendido como mentalidad e imaginario. A mediados de la década de 1960, Marc Ferro, un historiador francés de la tercera generación de Annales, redactó un influyente ensayo titulado *Historie et Cinema: L'expérience de La Grande Guerre*<sup>52</sup>. En este breve artículo, Ferro plantea algunas de las líneas teóricas fundamentales de su teoría cinematográfica de la historia. A partir de su análisis del filme soviético *Chapaiev* de 1934, estableció que el cine podía testimoniar sobre aspectos antes no contemplados en otras fuentes, no solo como testimonio expreso, sino principalmente como reflejo de elementos ocultos en otras fuentes documentales<sup>53</sup>. Para Ferro, el cine es un contraanálisis de la sociedad; es decir permite una aproximación hacia los pliegues de las sociedades que representan los filmes. De esta forma, el film reflejaría elementos no contemplados en el guión o la filmación, elementos que permitirían una comprensión más integral de la sociedad que lo produjo<sup>54</sup>. Como señala el propio autor: «documental o ficción, la imagen que ofrece el cine resulta terriblemente auténtica, en lugar de ilustrar sus ideas puede poner de relieve sus insuficiencias»<sup>55</sup>.

Otra lectura del cine desde las ciencias sociales la desarrolla el sociólogo francés Pierre Sorlin. A diferencia de Ferro, se interesó por el cine a través de sus primeros trabajos como crítico de cine. Para Sorlin el cine no es solo representación o contraanálisis,

---

<sup>51</sup> Alvira, 1998.

<sup>52</sup> Fue escrito en colaboración con Annie Krieger y Alain Besancon, publicado en 1965.

<sup>53</sup> Ferro, 1995.

<sup>54</sup> *Ibíd.* pp. 32-40.

<sup>55</sup> *Ibíd.* p. 37. Para Ferro el cine además es agente de la historia. Sobre todo porque constituye un producto cultural presente en el progreso tecnológico, pero también como testimonio propagandístico (Alvira, 1998, p. 14). Respecto de la metodología que plantea Ferro, su análisis estriba en analizar no solo el filme, sino también contextualizarlo en la época en la que fue filmada, así a partir del conocimiento que se tiene del evento puede observarse eso que es silenciado o solapado en otros testimonios documentales y en el mismo documento audiovisual (1995: 66-90).

sino principalmente es testimonio simbólico de la sociedad que lo realiza; es decir, en el caso de los filmes de construcción histórica, estos dicen más de las sociedades que los han producido que de las épocas en teoría representadas<sup>56</sup>.

El método de Sorlin es esencialmente semiótico, para el autor de *Sociología del cine*, los filmes deben analizarse como viñetas individuales, así la preparación metodológica del historiador exigiría la capacidad por interpretar el lenguaje de las imágenes en movimiento<sup>57</sup>. No obstante, el problema de esta lectura simbólica del cine es su indiferencia por el contexto de producción o a la época que representa la película. De esta manera, la aproximación metodológica de Sorlin radica en un análisis que contempla muy poco las diferencias de una etapa histórica a otra, interpretando el lenguaje fílmico como un mosaico de imágenes sin relaciones mayores con la sociedad<sup>58</sup>.

En las últimas décadas, el aporte teórico de Robert Rosenstone se ha constituido como una de las críticas más sugerentes e innovadoras en el campo de esta teoría historiográfica. Para el autor de *History on film, film on history*, el cine es más que una representación constituye, en cambio, una explicación de la historia al igual que los tratados más tradicionales de este género<sup>59</sup>. El autor estadounidense postula que el cine histórico es una obra de interpretación similar a las publicaciones académicas, pues la subjetividad del director es similar a la de un historiador profesional<sup>60</sup>. Rosenstone asimismo ha cuestionado la división tipológica propuesta por Ferro, pues cree que la división no debe realizarse teniendo en cuenta el mensaje sino el producto; es decir si se trata de un film de ficción dramático, un documental o un film experimental, todo ello bajo el esquema del cine comercial o independiente<sup>61</sup>. Sostiene que la lectura de una película debe realizarse teniendo en cuenta la teoría cinematográfica y no necesariamente la histórica, así la metodología historiográfica importa solo en la constatación de si esta película “ficcionaliza” de manera veraz o no<sup>62</sup>.

---

<sup>56</sup> Sorlin, 1985.

<sup>57</sup> Ibídem.

<sup>58</sup> Valdez, 2005, p. 18.

<sup>59</sup> Rosenstone, 2006.

<sup>60</sup> Rosenstone, 1998.

<sup>61</sup> Alvira, 2011, p. 144.

<sup>62</sup> Rosenstone, 1998.

El principal aporte de Rosenstone ha sido la reflexión sobre las categorías de verosimilitud en el cine, pues su teoría de “invención falsa-invención verdadera” ha permitido no solo el fortalecimiento de esta teoría, sino también ha demostrado la necesidad de la constatación con otras fuentes. Aunque su percepción de que la subjetividad fílmica e historiográfica es arriesgada y algo forzada, ha permitido reflexionar sobre la labor del historiador en la sociedad contemporánea y repensar la posibilidad de utilizar otros medios discursivos para difundir el conocimiento más actualizado que se tiene del pasado.

El caso español es, por otro lado, una de las vertientes más dinámicas dentro de la historiografía contemporánea. Autores como José María Caparrós; Ángel Luis Hueso; Juan Carlos Flores y Joaquim Romaguera han elaborado un considerable número de publicaciones sobre el cine como fuente para el estudio de las mentalidades. El intelectual más importante de esta tendencia es, sin lugar a dudas, José María Caparros, quien ha publicado artículos, reseñas y libros sobre esta perspectiva historiográfica. Para el autor en cuestión, el cine es uno de los «pocos medios de comunicación [que] subrayan mejor la actualidad del mundo en que vivimos, ya que las palpitantes imágenes de las películas testimonian el acontecer de los pueblos, reflejan las mentalidades... »<sup>63</sup>.

Si bien la numerosa cantidad de publicaciones españolas sobre el tema ha llamado la atención de diversos historiadores, no obstante la historiografía española no ha realizado un aporte diferente respecto a la teoría epistemológica de las relaciones entre el cine y la historia. A decir verdad, gran parte de la bibliografía ibérica es una mistura equilibrada de las tesis de Ferro y Sorlin, y en menor medida de Rosenstone. Quizá el aporte más importante de autores como Caparrós haya sido difundir las tesis de Ferro a escenarios hispanohablantes, llamando la atención así de las potencialidades de esta corriente historiográfica.

¿Cómo ha influido esta perspectiva historiográfica en el escenario hispanoamericano? La interrogante ha sido planteada reiteradamente en la última década, sobre todo como un llamado a la renovación de algunas tradiciones historiográficas, especialmente la argentina. No obstante, el acercamiento de la historiografía

---

<sup>63</sup> Caparros, 1997, p. 30.



latinoamericana hacia al cine es aún escaso y, sobre todo, eminentemente pedagógico<sup>64</sup>. Quizá un aporte significativo al desarrollo de esta tendencia historiográfica fue desarrollado por un grupo de historiadores latinoamericanos en 2012, quienes publicaron un compendio de monografías titulado *Representación y revolución en el cine latinoamericano del periodo clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*<sup>65</sup>. Sobre el objetivo de dicha publicación, los propios autores afirman:

Los artículos contemplaron el análisis fílmico y el reconocimiento de distintas modalidades narrativas y espectaculares de representación de los hechos y procesos revolucionarios, así como otros problemas de real incidencia en el tema: la intervención del Estado y de las instituciones mediadoras en la realización de los films, la recepción polémica de algunos títulos que conforman el corpus de estudio, la formulación de visiones homogéneas acerca del pasado histórico, la participación de la cinematografía en la producción cultural de una época<sup>66</sup>.

Dentro del panorama latinoamericano, la historiografía peruana presenta algunos trabajos significativos sobre el cine como fuente y perspectiva para la historia. Por un lado, Ernesto Guevara realizó un estudio sobre el paradigmático filme peruano llamado *Luis Pardo*<sup>67</sup> en su tesis de licenciatura en historia por la Universidad Federico Villareal<sup>68</sup>. Por otro lado, Jorge Valdez estudia la relación entre el periodo de violencia política y el cine peruanos, a través del registro fílmico de la representación de estos sucesos<sup>69</sup>.

## **1.2. Corrientes, posturas y estudios sobre la representación de la marginalidad en diversas cinematografías nacionales**

Puede resultar sintomático que la elección de los hermanos Lumiere para realizar su primera filmación haya sido retratar la salida de los obreros de una factoría luego de su jornada laboral. A la par del cine de factura majestuosa, el cine sobre los personajes

---

<sup>64</sup> El ambicioso proyecto de la Televisión Española (TVE) de retratar la gesta de los próceres, precursores y libertadores hispanoamericanos en largometrajes de ficción ha llamado la atención de historiadores latinoamericanos sobre la potencialidad del cine no solo como herramienta pedagógica, sino también como fuente para las mentalidades e imaginarios. Pueden revisarse los lineamientos del proyecto en la página web de la propia TVE.

<sup>65</sup> Financiado por la Fundación Carolina, el texto completo puede revisarse en la web oficial de la fundación.

<sup>66</sup> Lusnich, 2012, p. 7.

<sup>67</sup> Estrenado en octubre de 1927.

<sup>68</sup> La tesis en cuestión es *Cine y patria nueva. Análisis histórico del filme peruano Luis Pardo, 1927*.

<sup>69</sup> El número de publicaciones sobre la relación entre el cine y otras ciencias sociales es relativamente mayor que en la historiografía. Aunque debe mencionarse que en general el tema está aún por ser profundizado.

desdichados del proceso de industrialización occidental ha constituido una importante vertiente a lo largo de la historia del cine. Gran parte de esta fijación por la miseria humana provenía de algunas tradiciones literarias decimonónicas, especialmente del realismo literario. La denominada estética realista impregnó a una amplia base de estilos cinematográficos, traducido en directores y guionistas.

Intentar elaborar una reseña sobre el cine de temática marginal resulta una tarea abrumadora e imprecisa. Sobre todo porque la presencia de este fenómeno nace con la fundación del cine mismo como arte y lenguaje discursivo. La diferencia entre el cine sobre personajes marginales y el cine que tiene a la marginalidad como su principal personaje cinematográfico estriba en la existencia de ciertos momentos en los que una determinada cinematografía, representada por movimientos, épocas o directores, tiene como propuesta y estilo a los marginados. Es decir, la presencia de ciertas condiciones coyunturales influye, de alguna forma u otra, en una determinada cinematografía nacional o regional que decide representar la marginalidad como testimonio de su época.

Uno de los personajes paradigmáticos del marginal como representación de la faceta menos afortunada del industrialismo moderno fue Charlot, el vagabundo. A pesar de su tenor risueño, algunas de las películas más representativas de Chaplin fueron testimonios cinematográficos irreverentes del cine clásico hollywoodense. Sin embargo, la existencia de filmes sobre personajes marginales constituye una versión aislada a la idea de representación de un personaje marginal coherente con la propuesta cinematográfica de aquel entonces. Será el surgimiento del Neorrealismo Italiano el que marcará un hito fundamental sobre la producción, el estilo y el mensaje cinematográfico desarrollado hasta aquel entonces<sup>70</sup>.

Motivados por la carencia, pero también por el deseo de transmitir la desolación en la que se encontraba su país, los cineastas italianos emprendieron la labor de registrar a la sociedad de su época. Películas como *Roma, ciudad abierta*<sup>71</sup>, *Ladrón de bicicletas*<sup>72</sup> o

---

<sup>70</sup> El antecedente inmediato al surgimiento del Neorrealismo Italiano tiene curiosamente los mismos orígenes que el Nuevo Cine Latinoamericano: el dominio del cine popular “festivo”.

<sup>71</sup> Dirigida por Roberto Rosellini. Estrenado en 1945.

<sup>72</sup> Dirigida por Vittorio de Sica. Estrenado en 1948.

*Milagro en Milán*<sup>73</sup> reflejan el deterioro económico, social y moral de la Italia de la posguerra. Si bien Rosellini o de Sica comparten ciertos rasgos estilísticos, existe un amplio debate sobre si el Neorrealismo fue una escuela o un movimiento cinematográfico. El debate resultaría bizantino, sino fuera porque en el trasfondo del mismo se refleja el leitmotiv fundamental de la representación recurrente de la marginalidad italiana luego de la Segunda Guerra Mundial. Independientemente de la existencia de un espíritu de grupo en el Neorrealismo queda claro que el movimiento surge de las condiciones socioeconómicas de la época, lo cual enriquece las representaciones e imaginarios que se tienen del fenómeno<sup>74</sup>.

Un ejemplo significativo del Neorrealismo y la representación de la marginalidad puede observarse en *El ladrón de bicicletas*, película paradigmática de la crisis socioeconómica y moral de la Italia de posguerra. El filme de Sica ha sido interpretado, junto con otros filmes del movimiento, como una representación de la miseria y desolación que impregnan la pobreza, el crimen y la esperanza del pueblo romano ante las adversidades que le tocó vivir en aquellos años. Pero también ha sido interpretado como una fuente invaluable para rastrear los imaginarios que se tienen sobre el mismo fenómeno, abstracciones que comparten no solo los cineastas sino además el público que recibió el mensaje<sup>75</sup>.

Se ha señalado que la última película del Neorrealismo como propuesta estética y narrativa fue *Umberto D*<sup>76</sup>. Dos años antes de que la cinta de Sica viera la luz, el reconocido cineasta español Luis Buñuel había filmado una película que resultaría paradigmática dentro del escenario cinematográfico latinoamericano, *Los olvidados*<sup>77</sup>. La producción inicial de Buñuel en México se inscribe dentro de la edad de oro del cine mexicano, época en la que las cinematografías mexicana y argentina dominaban el mercado regional. Si bien es cierto que ambas corrientes cinematográficas ya presentaban un buen

---

<sup>73</sup> Dirigida por Vittorio de Sica. Estrenado en 1951.

<sup>74</sup> Respecto de las características principales del Neorrealismo resaltan la nueva mirada a la realidad; una forma diferente de producción –reflejada en la precariedad técnica y el trabajo con actores no profesionales–; el compromiso moral del artista –el deseo por registrar un testimonio de denuncia– y el estilo –el uso de espacios naturales y el verismo documental–.

<sup>75</sup> Por ejemplo, el tema ha sido estudiado por Sorlin.

<sup>76</sup> Estrenada en 1952.

<sup>77</sup> Dirigida por Luis Buñuel, estrenada en 1950. La película surgió a raíz del éxito de *El gran Calavera*, escrita y dirigida por el propio Buñuel.

número de cintas sobre personajes marginales, todas ellas bajo lo que se conoció como el *cine popular festivo*, gran parte de las mismas representaban el fenómeno de la marginalidad como una anomalía anecdótica, como un pretexto de algo que les interesaba más: la moraleja sobre la bondad; la representación de las celebraciones populares, entre otros elementos<sup>78</sup>.



Fotograma de *Los olvidados*. La influencia de la película de Buñuel en el cine mexicano ha generado una literatura abrumadora. Por ejemplo, algunos autores han observado cómo se construye el relato de la marginalidad y los procesos sociales de las clases menos favorecidas a mediados del siglo XX<sup>79</sup> latinoamericano.

Ahora bien, llegado a este punto se debe aclarar que la prevalencia de una especie de cine comprometido no es sinónimo de veracidad, ni mucho menos de que esta vertiente cinematográfica sea la única por la cual pueda darse cuenta de los imaginarios sobre ciertos elementos dentro de lo que se entiende por marginalidad. Esta aclaración importa además, porque algunas de las películas que se analizarán en los capítulos posteriores no podrían encajar en la idea de cine de compromiso social. Por otro lado, la existencia de películas de temática marginal no necesariamente refleja la existencia de una tendencia cinematográfica sobre la marginalidad, sino solo la presencia de algunas cintas aisladas en un contexto en el cual tampoco la marginalidad era un fenómeno prevaleciente. La última afirmación cobra

<sup>78</sup> En México destacan los filmes de Pedro Infante, Cantinflas o Tin-tan. Del lado argentino podemos mencionar algunas cintas de Lucas Demare.

<sup>79</sup> Destacan por ejemplo el artículo *Las huellas de Buñuel, la influencia de su obra en el cine latinoamericano* de Francisco Millán o la tesis de licenciatura en historia: *Los olvidados: la otra realidad de México* de Alberto Flores.

relevancia si se tiene en cuenta que la exposición de la marginalidad se sitúa en momentos de crisis.

Respecto a la importancia de la filmografía mexicana de Buñuel en el cine latinoamericano ésta gravitó por su estética; compromiso social y el testimonio bridando. Para muchos jóvenes cineastas de América Latina, la aproximación de Buñuel hacía los sectores menos favorecidos resultó ser un modelo de cómo filmar los problemas sociales que compartían los países latinos a lo largo y ancho de la región. Este carácter militante de hacer cine fue uno de los principios canónicos más importantes de la generación cinematográfica conocida como *Nuevo Cine Latinoamericano*. A pesar que la corriente impulsada por cineastas como Fernando Birri, Osvaldo Gettino; Fernando Solanas o Glauber Rocha tuviera como principal objetivo retratar la desigualdad económica de los países latinoamericanos subdesarrollados en relación al imperialismo estadounidense, el tenor temático y estético de su cine fue eminentemente político. La ligazón entre cine y sociedad durante gran parte del *Nuevo Cine Latinoamericano* se vio reflejada por el momento político convulso en el que se desarrollaron los principales filmes del movimiento. La prédica izquierdista de los directores del *Nuevo Cine* orientó la visión de estos hacía la periferia urbana y rural de sus ciudades. Así la preocupación temática nació principalmente de la militancia política de sus miembros que de las condiciones socioeconómicas existentes. De esta forma el principio organizador del movimiento fue igual de efímero como las condiciones políticas de sus países<sup>80</sup>.

A diferencia del *Nuevo Cine*, la presencia del fenómeno de la marginalidad en gran parte del cine latinoamericano de la década de 1990 surgió de la inquietud por retratar las crisis socioeconómicas por las que atravesaron la mayoría de los países latinoamericanos. Si en películas como *Tire Die*<sup>81</sup> o *Los inundados*<sup>82</sup> se refleja la marginalidad como un fenómeno periférico, ubicado en los márgenes de los conglomerados urbanos latinoamericanos, en el cine de la marginalidad del decenio de 1990 los personajes marginales han capturado las metrópolis, a través de sus actividades socioeconómicas y culturales. Esta además es la tesis principal de Christian León en su libro sobre el cine

---

<sup>80</sup> León Frías, 1991.

<sup>81</sup> Dirigida por Fernando Birri. Estrenada en 1958.

<sup>82</sup> Dirigida por Fernando Birri. Estrenada en 1961.

latinoamericano de finales del siglo XX. Respecto del mismo, debo precisar que comparto con el autor la idea de esta suerte de simbiosis entre la coyuntura y la temática cinematográfica de la época, no obstante el contexto es impreciso para ser aplicado al caso peruano. Así como la presencia peruana en el *Nuevo Cine Latinoamericano* fue inexistente, el cine peruano se sitúa como un precedente de lo que León ha denominado *Cine de la marginalidad*, es decir la representación de la marginalidad fue un tema y estilo recurrente durante la crisis económica, social y política de la historia peruana de finales de 1970 e inicios de 1990.

Ejemplo sugerente del denominado cine de la marginalidad latinoamericano es la experiencia argentina que marcó el nacimiento del *Nuevo Cine Argentino*. Películas como *Rapado*<sup>83</sup>; *Pizza, birra y faso*<sup>84</sup>; *Mundo grúa*<sup>85</sup>; *Bolivia*<sup>86</sup> o *El cielito*<sup>87</sup> retrataron la faceta menos dichosa de la política económica liberal por la que atravesó Argentina durante los gobiernos de Carlos Menem y Fernando de la Rúa. Por ejemplo, la reconocida *Piza, birra y faso* narra la crisis desencadenada a finales de la década de 1990. La película de Caetano y Stagnaro retrató esta crisis a través de la proliferación de personajes como delincuentes, prostitutas, homosexuales, mendigos y drogadictos. La cinta de 1998 atrajo un sinnúmero de repercusiones en diversos medios de comunicación, constituyéndose así como un paradigma de la problemática socioeconómica argentina de finales del siglo pasado. El impacto que suscitó este film en el imaginario de los argentinos ha terminado por producir una considerable literatura sobre la película y las representaciones que brinda del fenómeno de la marginalidad. Ello se ve reflejado en reflexiones como las de Mariano Veliz quien señala sobre este fenómeno lo siguiente: «Esta tendencia [la temática marginal del cine argentino] se basó, en gran medida, en la necesidad de representar a los nuevos actores sociales que irrumpieron en la sociedad argentina o que alcanzaron nuevas formas de visibilidad»<sup>88</sup>.

---

<sup>83</sup> Dirigida por Martín Rejtam. Estrenada en 1992.

<sup>84</sup> Dirigida por Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. Estrenada en 1998.

<sup>85</sup> Dirigida por Pablo Trapero. Estrenada en 1999.

<sup>86</sup> Dirigida por Adrián Caetano. Estrenada en 2001.

<sup>87</sup> Dirigida por María Victoria Menis. Estrenada en 2004.

<sup>88</sup> Veliz, 2010, p. 64.



Fotograma de *Pizza, birra y faso*. Los dos protagonistas se preparan para asaltar a un discapacitado que trabaja como mendigo en las calles de Buenos Aires.

En otras latitudes la representación contemporánea de la marginalidad ha generado un interesante debate sobre los procesos socioeconómicos de algunos países industrializados. Por ejemplo, una visión desacralizada del galopante crecimiento económico chino es desarrollada por el iconoclasta cineasta chino Jia Zhangke. A través de películas como *Pickpocket*<sup>89</sup> (Xiao Wu); *Platform*<sup>90</sup> (Zhantai) o *The world*<sup>91</sup> (Shijie), el director disecciona cómo a pesar del crecimiento macroeconómico aún persisten sectores marginados de esta progreso ilusorio. El cine de Zhangke tiene además la particularidad de ser concebido, dentro de las fronteras del cine chino, como un producto underground o ligado directamente al circuito cinematográfico independiente. Esta filmografía ha llamado la atención de estudiosos como Shu Chin-Wu<sup>92</sup>, quien ha estudiado esta representación de los marginados en el cine de Zhangke<sup>93</sup>. Para la autora, el gran mérito del director chino ha sido retratar las contradicciones de este crecimiento económico:

Zhangke knew the massive transformation—rapid social changes, economic forces, and cultural shifts—that resulted from the Open Door policy and the Four Modernizations initiated by Deng Xiaoping in the 1980s. All of Jia’s films illustrate this great transformation that China is going through in the “here and now” (dangxia), with its internal contradictions and its victims—underclass, rural, marginal people (xiao renwu) who not only do not benefit from the promise and hope of the

<sup>89</sup> Estrenada en 1997.

<sup>90</sup> Estrenada en 2000.

<sup>91</sup> Estrenada en 2004.

<sup>92</sup> Historiadora china radicada en Estados Unidos. Es docente de historia en el Agnes Scott College.

<sup>93</sup> El estudio más completo sobre el estilo y la propuesta de Zhangke ha sido realizado por el crítico de cine Michael Berry en *Jia Zhangke's Hometown Trilogy Xiao Wu, Platform, Unknown pleasures*.

sweeping economic and societal development but have become alienated from and lost in it<sup>94</sup>.

Otro tema ampliamente desarrollado y discutido ha sido la crisis de la sociedad del Estado de bienestar como materia para la creación de representaciones cinematográficas sobre los grupos menos favorecidos por esta política socioeconómica. Algunos de los directores más importantes son el finlandés Aki Kaurismaki y los hermanos franceses Dardenne. Por un lado, Kaurismaki ha retratado magistralmente los problemas de las clases obreras finlandesas, a través del registro cotidiano de sus actividades, en ese contexto de la realidad escandinava ampliamente idealizada en el mundo occidental. Su obra más conocida es la trilogía cinematográfica llamada *La trilogía del proletariado*, que está constituida por *Shadows in Paradise*<sup>95</sup> (*Varjoja paratiisissa*); *Ariel*<sup>96</sup> y *The match Factory Girl*<sup>97</sup> (*Tulitikkutehtaan tyttö*). Un film paradigmático de este imaginario sobre la desolación de la clase obrera en la sociedad escandinava es *The match Factory Girl*, en donde a través de la historia de una joven mujer que labora en una fábrica de fósforos y desea entablar una relación amorosa en una club cercano se examina la desadaptación de un sector del proletariado que se percibe marginado tanto económica como socialmente. La estética de Kaurismaki además presenta una particularidad: las relaciones sociales deshumanizadas bajo un clima sombrío<sup>98</sup>.



Fotograma de *Rosetta* (1999). Para trabajar, la protagonista debe viajar varios kilómetros ente el campamento y la ciudad.

<sup>94</sup> Shu-Chin, 2010.

<sup>95</sup> Estrenada en 1986.

<sup>96</sup> Estrenada en 1988.

<sup>97</sup> Estrenada en 1990.

<sup>98</sup> Tani, 1992 y Vargas, 2008.



Los hermanos Dardenne, por su lado, han retratado principalmente el problema de la juventud francesa en el proceso de transición a la adultez en ese «mundo donde las relaciones humanas se ven progresivamente alienadas y cosificadas, en la otra cara de una Europa en decadencia»<sup>99</sup>. El mérito de los directores franceses ha radicado en su ambición por representar de manera descarnada diversos aspectos de esta problemática: la paternidad adolescente, el problema de la identidad, la falta de oportunidades, la relación con los adultos, la desadaptación social, etc<sup>100</sup>. Ello aunado a una estética especial, traducida en el ritmo pausado, la cámara al hombro y la persecución a los personajes permite observar en películas como *Rosetta*<sup>101</sup>, *El hijo*<sup>102</sup> (*Le fils*) o *El niño*<sup>103</sup> (*L'enfant*) la crisis del espejismo progresista francés. Como señala Luciana Caserani respecto del cine de los Dardenne:

Sus historias están plagadas de personajes marginales que al hallarse en situaciones límite, al borde del abismo, se aferran al cuerpo del otro en un gesto desesperado. Necesitan del otro (que a veces es un desconocido) como reflejo de sí mismos y como refugio para no caer, para seguir viviendo. Lejos de recomfortarnos, las historias de este dúo de cineastas perturban la mirada. Se presentan ante nosotros y nos devuelven el gesto como una cachetada para despertarnos de nuestra pasividad en la butaca del cine. Y lo que explica este acto de compromiso ético y moral que es el vínculo entre espectador y personajes del film es el movimiento, el ritmo y el retorno a una filosofía del cuerpo que los Dardenne han reconocido al reflexionar sobre su propia obra<sup>104</sup>.

Además del cine de los marginados y el espejismo del progreso chino o los personajes afectados por la crisis del Estado de la sociedad de bienestar, podría mencionarse el cine sobre los personajes históricamente marginados en Europa: la comunidad romaní (los gitanos). Sobre esta temática, destacan principalmente dos directores el serbio Emir Kusturica y el francés de ascendencia argelina Tony Gatlif. El primero, ampliamente más conocido que su par francés, ha desarrollado una filmografía, en

---

<sup>99</sup> Caserani, 2012.

<sup>100</sup> La película paradigmática de la filmografía de los Dardenne quizá sea *Rosetta*, en donde se relata la historia de una adolescente belga y sus desventuras por sobrevivir entre dos mundos aparentemente irreconciliables: la vida cotidiana con su alcohólica madre en un campamento marginal a las afueras de la ciudad y su búsqueda de algún empleo en la capital.

<sup>101</sup> Estrenada en 1999.

<sup>102</sup> Estrenada en 2002.

<sup>103</sup> Estrenada en 2005.

<sup>104</sup> Caserani, 2002. Los estudios sobre los Dardenne y su representación de la marginalidad es abundante. Su notoriedad se debe no solo al tema que desarrollan, sino además por su reconocimiento internacional obtenido a raíz de prestigiosos premios como la *Palma de Oro* del Festival de Cannes en 1999 por *Rosetta* y en 2005 por *El niño*.

donde las vivencias de la comunidad romaní de las regiones eslavas constituye su principal tema. En películas como *Time of the gypsies*<sup>105</sup> (Dom za vesanje) o *Black cat, White cat*<sup>106</sup> (Crna macka, beli macor), Kusturica narra las experiencias cotidianas de la población gitana en la coyuntura de la caída del comunismo en la ex –Yugoslavia. Por ejemplo, en *Time of the gypsies*, Kusturica retrata en clave de humor negro la discriminación y desadaptación de muchos gitanos en su intento por insertarse a la economía de mercado. Por su parte, Gatlif ha sido visto como una voz de la marginación de los gitanos desde su interior, pues el director es de etnia romaní.

Elena Garbor ha estudiado los discursos audiovisuales de ambos directores a través de dos películas: *Time of the gypsies* y *Gadjo Dilo*<sup>107</sup>. La autora plantea, en líneas generales, cómo la filmografía de ambos directores ha constituido un punto de quiebre a la hora de reproducir la vida cotidiana de los romaníes, señala que estas representaciones se alejaron de la visión *idealizante* y discriminadora del cine europeo sobre los gitanos, en donde eran retratados como personajes esotéricos que erraban sin lugar fijo con el único mérito de poseer una sensualidad atractiva<sup>108</sup>. Así, por un lado, Kusturica reflejó en su *Time of the gypsies* las presiones socioeconómicas por las que atravesaba la comunidad romaní en su intención por adaptarse a la sociedad que la marginaba. Por otro lado, Gatlif se propuso retratarlos “tal como eran”, pues el propio director afirmó conocer la realidad de los gitanos de primera mano. Por ello, aunque esta pretensión parezca ingenua, los gitanos del cine de Gatlif presentan no solo muchas de las características del estereotipo tradicional: la danza y la nigromancia, sino sobre todo a la par de esa parafernalia festiva se desenvuelve un mundo de marginación social, económica y política; manifestada principalmente en la represión contra los gitanos que delinquen ocasionalmente.

---

<sup>105</sup> Estrenada en 1988.

<sup>106</sup> Estrenada en 1998.

<sup>107</sup> Dirigida por Tony Gatlif. Estrenada en 1997.

<sup>108</sup> Garbor, 2007.



En el lado izquierdo, fotograma de *Time of the gypsies*. Al lado derecho, *Gadjo dilo* reconocido largometraje de Gatlif.

En síntesis, los filmes sobre temas marginales han acompañado al cine desde sus orígenes, como señala, por ejemplo, Javier Cantón: «Desde Charlot hasta Carmina Barrios<sup>109</sup>, lo marginal y todo aquello excluido de los parámetros considerados estándares o normalizados de la sociedad siempre ha tenido un hueco importante en el lenguaje cinematográfico»<sup>110</sup>. La forma de la representación y el discurso que está en el trasfondo del mismo han sido asimismo diferentes. No obstante, el acercamiento cinematográfico a este fenómeno no ha cesado en los últimos años; sino todo lo contrario: la marginalidad como representación e imaginario es una de las temáticas más dinámicas en las últimas dos décadas, allí están los trabajos sobre la migración africana en España (destaca la tesis de doctorado de Ivan Cavielles-Lamas, *De otros a nosotros: el cine español y su camino hacia una visión pluricultural de España*) o los trabajos sobre la comunidad turca en Alemania, principalmente retratada por Fatih Akin (destacan *No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akin* de Daniela Berghahn o *Multiculturalism in Transition, Representation of migrants in Fatih Akin's contemporary cinema* de Claudia Barucca and Ilaria A. De Pascalis).

<sup>109</sup> Actriz española, protagonista de la película *Carmina o revienta* (Paco León, 2012), en donde desarrolla el papel de una madre de dos hijos sin futuros promisorios, esposa de un borrachín empedernido y dueña de un negocio ocasionalmente asaltado.

<sup>110</sup> Cantón, 2012, p. 1.

## Capítulo II

### La transformación urbana de Lima y el cine peruano, 1978-1990

En el presente capítulo se estudia la relación entre el proceso de urbanización de la ciudad de Lima y el estado socioeconómico del cine peruano durante este periodo. Previamente a este análisis, se realiza una reseña histórica sobre la representación de la marginalidad en el cine peruano antes del arco temporal de la presente tesis. Todo ello con la intención de desarrollar una visión integral sobre el contexto de la representación cinematográfica de los marginados. Finalmente, se realiza un análisis de cada película seleccionada, teniendo en cuenta la gestación inicial de proyecto, la coyuntura de la producción y estreno, la recepción por parte de la crítica y la aceptación del público en general.

#### 2.1. Antecedentes del cine de la marginalidad en el Perú

Las relaciones entre la marginalidad y el cine han sido ya reseñadas en la segunda parte del primer capítulo. Por lo que en este breve apartado, se revisarán principalmente cuáles han sido las películas peruanas filmadas antes de 1978 que tuvieron como tema principal a la marginalidad, o en su defecto alguna referencia periférica al tema<sup>111</sup>. La intención por lo tanto es desarrollar una breve visión panorámica de cómo el cine peruano de aquel periodo representó la marginalidad<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> La exploración por los temas urbanos capitalinos habían sido ya desarrollados por la literatura. La denominada Generación del Cincuenta significó el punto de quiebre en la representación ficcional, pues se transitó del espacio andino-rural (Indigenismo) a los retratos de los espacios urbanos. Sobre esta representación literaria, Peter Elmore afirma lo siguiente: «La rápida y conflictiva expansión del territorio urbano puso en entredicho la imagen dominante de Lima: esa crisis del consenso alimenta a *Los geniecillos dominicales* (1965), de JRR, *Conversación en La Catedral* (1969), de MVLL y *Un mundo para Julius* (1970), de ABE. Ciertamente, ninguno de esos textos se concentra en la mimesis de la experiencia de los habitantes de las barriadas o los tugurios; para hallar el paisaje de la pobreza en la literatura de ese periodo hay que remitirse a las obras de E. Congrains o a los cuentos de Ribeyro en *Los gallinazos sin plumas*. Lo que hace representativas a las tres novelas analizadas no es el referente, sino la elaboración de una estructura de sentimiento caracterizada por dos elementos complementarios: en primer lugar, la vivencia del desarraigo social y existencial; en segundo, la percepción de la urbe como reverso degradado de una comunidad orgánica» (1993, 212).

<sup>112</sup> Una de las interrogantes más sugerentes respecto del cine peruano es el porqué de la inexistencia de un cine nacional que tocará los temas que eran ya desarrollados por la literatura local. Una interesante respuesta ha sido esbozada por Pablo Salinas, quien afirma que no estaban dadas ni las condiciones estructurales (industria cinematográfica nacional, apoyo estatal, etc.) ni el deseo por realizar tales películas, pues las pocas que se hicieron no diferían mucho del “costumbrismo” de la televisión o la radio (2013: 86-87).

Realizar una lectura retrospectiva del cine peruano anterior a la ley de cine de 1972 conlleva dos principales inconvenientes. Por un lado, la historia del cine peruano hasta la promulgación de la Ley °19237 es la historia de un esfuerzo quijotesco por hacer cine en un país sin industria cinematográfica y sin apoyo gubernamental alguno. Si bien el oficio del cineasta actualmente sigue siendo igual de desfavorable, no obstante el cine peruano gozó de relativo apoyo estatal en el período desarrollado entre 1972 y 1992. Por otro lado, en el Perú no ha existido organización alguna que vele por la conservación, preservación y difusión del acervo audiovisual producido<sup>113</sup>. A diferencia de la producción cinematográfica más reciente, la memoria de nuestro cine desarrollado por productoras como “Atahualpa Films”<sup>114</sup> o “Amauta Films”<sup>115</sup> ha desaparecido sin dejar mayor rastro. Dejando de tal forma la reconstrucción narrativa de aquellas películas al campo de la prensa periodística de la época.

La llegada del cine al Perú es una referencia de cómo se desarrollará la profesión cinematográfica en nuestro país. Con un arribo relativamente tardío, los primeros cineastas peruanos tardarán en aprender la técnica narrativa del séptimo arte. De esta forma, el cine peruano de comienzos del primer tercio del siglo XX se erigió como un intento poco original de producir cintas nacionales. La recurrente referencia a modelos de ficción como Chaplin o la adaptación mecanicista de la técnica teatral fueron solo algunos de los rasgos más notorios del desarrollo inicial del cine peruano<sup>116</sup>. La experiencia del cine silente nacional no ha dejado registro significativo de alguna película que tuviera como tema, o anécdota siquiera, a la marginalidad. Será recién con la gestación del ambicioso proyecto de la productora “Amauta Films” el que nos dejó algunas cintas de obligatoria mención.

Aunque la productora solo duró 4 años, la huella que dejó “Amauta” es importante. En un contexto cinematográfico como el peruano, el hecho de realizar catorce largometrajes era ya un mérito sobresaliente. Así mismo la experiencia narrativa de “Amauta” resulta un caso paradigmático de cómo el cine peruano no se había sacudido aún

---

<sup>113</sup> Debe mencionarse el esfuerzo desarrollado por instituciones como la fenecida Filmoteca de Lima (ahora Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú) y el Archivo Audiovisual de la Universidad de Lima (conocida anteriormente como el Centro de Documentación CEDO).

<sup>114</sup> Productora peruana activa entre 1926 y 1928.

<sup>115</sup> Productora peruana activa entre 1937 y 1940.

<sup>116</sup> Bedoya, 1995, pp. 69-70.

de las referencias costumbristas de la literatura decimonónica. Como bien apunta Ricardo Bedoya, el cine de “Amauta” fue en esencia la representación de la clase media limeña situada entre los callejones, en donde el nudo de la historia estribaba en la reproducción festiva de la jarana y el acto pendenciero<sup>117</sup>. No obstante, el análisis de Bedoya y algunas referencias periodísticas de las películas de Amauta dan cuenta de algo relativamente paradójico: el cine de “Amauta” representó esa primera fase de transformación urbana sin dejar por ello la nostalgia por la ciudad-jardín. Así en películas como *Gallo de mi galpón*<sup>118</sup> o *Palomillas del Rímac*<sup>119</sup> se describía el conflicto entre aquellos personajes del callejón limeño y los nuevos tiempos de la modernidad. Esta vorágine urbana que terminaría por hacer desaparecer al limeño típico de las referencias de la música criolla o del teatro costumbrista de Ascencio Segura. Bedoya respecto a estos marginados representados por “Amauta” apunta lo siguiente:

Las películas [de Amauta] se presentaron más bien como una suerte de fábulas, ambientadas en pequeños mundos poblados de personajes convencidos de poder mantenerse al margen de la historia y la política. Amauta prefirió evocar y buscar cobijo en la ilusión de un tejido social resistente a los cambios, antes que exponerse a los sobresaltos de la actualidad llena de tensiones<sup>120</sup>.

Las décadas posteriores a la extinción de “Amauta Films” serán tiempos difíciles para el cine peruano. El público nacional atraído por figuras mexicanas de la talla de Jorge Negrete, Pedro Infante, Mario Moreno “Cantinflas” o María Félix se volcará masivamente al cine para visionar estos filmes extranjeros en desmedro de las casi inexistentes cintas locales. Si bien el auge del “Cine de oro mexicano” explica en parte la ausencia de producciones nacionales de la época, no obstante otra razón importante es la ausencia de proyectos privados o gubernamentales por hacer cine en el Perú<sup>121</sup>. Esta sequía del cine nacional durante casi dos décadas ha llevado a Ricardo Bedoya a catalogar esta época como décadas en el desierto<sup>122</sup>.

---

<sup>117</sup> *Ibíd.*, 1995, p. 94.

<sup>118</sup> Dirigida por Sigifredo Salas. Estrenada en junio de 1938.

<sup>119</sup> Dirigida por Sigifredo Salas. Estrenada en diciembre de 1938.

<sup>120</sup> *Ibíd.*, 1995, p. 102.

<sup>121</sup> *Ibíd.*, 1995, p. 113.

<sup>122</sup> Esta carencia de producciones nacionales debe ser matizada por la presencia de la interesante experiencia regional de la “Escuela de Cine del Cuzco”. Movimiento cinematográfico desarrollado en la década de 1950.

A finales de la década de 1960, la popularidad de la televisión peruana llegará a tener una importante influencia en la producción cinematográfica<sup>123</sup>. Intentado repetir el éxito de algunos personajes televisivos, muchos productores audiovisuales filmarán algunas películas que tendrán a estos como referencias principales. Un ejemplo de esta tendencia está reflejada en la película de 1969 titulada *Nemesio* que tuvo como actor principal al comediante Tulio Loza<sup>124</sup>. Otras películas de temática relativamente “popular” fueron los proyectos cinematográficos que tuvieron como personajes principales a empleadas domésticas. Resultado de este interés fueron la exitosa *Natacha* y, la no tan taquillera, *Simplemente María*. Aunque intentos por dar cuenta de otra faceta de la cotidianidad urbana limeña, ambas películas resultaron siendo experiencias idealizadas del quehacer de estos desdichados personajes<sup>125</sup>. Aquí, por lo tanto, la representación del empleado servil de cualquier hogar limeño de clase media fue más un pretexto que una reflexión sobre su condición socioeconómica.

Finalmente, merece mención la película de Leónidas Zegarra titulada *De nuevo a la vida*. Filmada en 1973, la cinta en cuestión explora la problemática de la migración andina a través de sus principales protagonistas: una familia andina<sup>126</sup>. A pesar de su intento por retratar el choque cultural de las masas migrantes, la película presenta un esquematismo *maniqueista* que le resta méritos. No obstante, *De nuevo a la vida* constituye un peculiar testimonio de la ciudad de aquel entonces, así como también de algunas referencias a los innumerables problemas por los que atravesaban los migrantes.

## 2.2. La transformación urbana de Lima y el fenómeno de la marginalidad, 1950-1990

A diferencia de la expansión urbana desarrollada en algunos países occidentales, el crecimiento urbano de América Latina no fue canalizado a través de una política estatal medianamente coherente. Por el contrario, los rasgos imperantes fueron el crecimiento desordenado y la proliferación de zonas marginales en gran parte de las capitales latinoamericanas. Como testimonio de esta desmesurada expansión urbana son las villas

---

<sup>123</sup> En 1962, el gobierno promulgó la Ley #13963, la cual preveía una liberalización impositiva a la producción nacional. No obstante, la ley en cuestión no impulsó la financiación privada ni estableció una obligatoriedad en la exhibición (Bedoya 1995:156).

<sup>124</sup> Bedoya, 2009, pp. 151-153.

<sup>125</sup> Bedoya, 1995, p. 161.

<sup>126</sup> *Ibidem*, 1995, p. 196.

miserias en Argentina; las favelas en Brasil; las vecindades en México; las barriadas en Lima, etc. El caso peruano, no obstante, presentó un crecimiento urbano relativamente diferente al de sus países vecinos. La expansión urbana limeña benefició el surgimiento de extensos y, hasta cierto punto, autosuficientes unidades habitacionales<sup>127</sup>. En cambio, otras metrópolis presentaron pequeñas unidades distribuidas a lo largo y ancho de la ciudad, sin necesariamente constituir grandes zonas autónomas<sup>128</sup>.

A inicios del siglo XX, el Perú era un país eminentemente rural y provinciano; todo ello cambió con las movilizaciones poblacionales del campo a la ciudad, que terminaron por transformar el país hacia uno urbano y mestizo. Si bien la ciudad de Lima ha transitado por diversos procesos de transformación urbana, la gran expansión de la ciudad se inició con las primeras oleadas migratorias de finales de la década de 1930. En un primer momento, el crecimiento demográfico de la ciudad se redistribuyó entre las zonas ya habitadas del centro de la ciudad<sup>129</sup>. Este proceso de “tugurización” de los callejones y quintas capitalinos no pudo dar abasto a las ingentes masas poblacionales que sucesivamente llegaban a la capital del país. Paralelamente a este proceso, la ciudad atravesaba por un crecimiento en el sector inmobiliario formal, lo que se tradujo en nuevas zonas residenciales<sup>130</sup>. Una imagen general del fenómeno inicial lo ejemplifican Arellano y Burgos: «el desordenado crecimiento de Lima permitió que, en la medida en que pueblos aledaños, balnearios, zonas rurales, etcétera, iban siendo alcanzados por la creciente urbe»<sup>131</sup>.

En el primer tercio del siglo XX empieza a surgir en Lima el fenómeno de las barriadas. Para Matos Mar, la saturación del espacio urbano central devino en la fundación de nuevos centros urbanos en la periferia de Lima<sup>132</sup>. El vertiginoso proceso de poblamiento terminó urbanizando «zonas de arenales, faldas de cerros, antiguos basurales,

---

<sup>127</sup> Matos Mar, 1988.

<sup>128</sup> Degregori, 1986, p. 20.

<sup>129</sup> Deler, 1975.

<sup>130</sup> Calderón, 2000.

<sup>131</sup> Arellano y Burgos, 2010, p. 36.

<sup>132</sup> Matos Mar, 1988.



lechos de río, áreas periféricas no consideradas adecuadas para la construcción»<sup>133</sup>. Estos procesos de invasión territorial fueron utilizados por los gobiernos de turno como bases proselitistas. Por ejemplo, dentro de la prédica populista del gobierno de Odría, comenzaron a edificarse las unidades vecinales. Aunque generalmente se trató de evitar la invasión ilegal de terrenos privados; se terminó legalizando las invasiones a través de la Ley 13517, en 1961<sup>134</sup>.

A inicios de 1980, Lima contaba con 4 600 800 habitantes, de los cuales el 42.7 % de ellos era de procedencia migrante<sup>135</sup>. El sorprendente crecimiento demográfico, aunado a la desordenada expansión urbana y la falta de servicios sociales conllevó a que la ciudad sea una urbe con todos los problemas que ello acarrea<sup>136</sup>. El decenio de los ochenta además significó, para Lima, la “reformulación” de las relaciones políticas ente los partidos y la población, prueba de ello fueron las victorias de Alfonso Barrantes Lingán y Manuel Belmont, candidatos quienes recibieron su principal apoyo electoral de los ciudadanos marginados del sistema social y político de la ciudad. Para finales de 1980, la ciudad de Lima había atravesado por un proceso que en menos de cincuenta años desencadenó en una reconfiguración de la capital peruana. El surgimiento y la proliferación de barriadas, asentamientos humanos, pueblos jóvenes y los “conos” terminaron por resquebrajar la ciudad “señorial” y criolla convirtiéndola en el reflejo de las transformaciones del país.

Este fenómeno ha sido uno de los más estudiados por las ciencias sociales en el Perú. La abrumadora literatura sobre el tema es prueba de ello. Dentro de esta corriente epistemológica y temática se inscribe el tema de la marginalidad, fenómeno que fue analizado desde diversas tendencias ideológicas y conceptuales<sup>137</sup>. Podría decirse que desde

---

<sup>133</sup> Calderón, 2000, p. 40. Muchas de estas construcciones fueron producto de invasiones violentas en terrenos agrícolas o eriazos de propiedad privada<sup>133</sup>. Así nacen San Cosme (1946), El Agustino (1947), San Martín de Porres (1949), Ciudad de Dios (1954), Comas (1958), entre otras (Matos Mar, 2011).

<sup>134</sup> Arellano y Burgos, 2010, p. 44. Villa el Salvador fue el paradigma de las nuevas invasiones que empiezan a desatarse desde mediados de 1960. Inicialmente constituida como una invasión ilegal, derivó como un reto para el gobierno militar de turno, que tuvo finalmente que aceptar su existencia y legalizar su creación (Zapata, 2012, pp. 304-305). Muy pronto el arenal se convertiría en una autogestionaria ciudad, así logró satisfacer la demanda de bienes y servicios que el aparato formal del comercio capitalino estaba incapacitado de satisfacer. La misma suerte corrieron los diversos núcleos poblacionales de la ciudad en su deseo de no perecer ante la oposición estatal y la discriminación capitalina.

<sup>135</sup> Adams y Golte, 1987.

<sup>136</sup> Contreras y Cueto, 2004, p. 346.

<sup>137</sup> Aunque aparentemente abundante, solo se han revisado y reseñado los títulos más significativos. La razón reside en qué mucha de esta literatura suele ser reiterativa.

la aparición de las primeras barriadas comenzó una especie de boom académico sobre los desposeídos de la ciudad y sus actividades cotidianas<sup>138</sup>. Por otro lado, la exitosa adaptación de los migrantes a la nueva realidad social que les tocaba afrontar devino en una necesidad estudiar sus estructuras, costumbres e instituciones. No obstante, a la par de esta revitalización de las ciencias sociales, no puede negarse que la ciudad había ingresado en un espiral de violencia, desorden e informalidad. Elementos que si bien no fueron culpa directa de los nuevos vecinos, fueron relacionados a ellos y sus quehaceres cotidianos<sup>139</sup>.

El fenómeno de la marginalidad se expresó a través de diferentes manifestaciones sociales, económicas y culturales<sup>140</sup>. Entre ellas destacan la informalidad, el subempleo, la ilegalidad, la religiosidad popular, la música chicha, etcétera<sup>141</sup>. Todo ello bajo el escenario de la peor crisis socioeconómica de la ciudad; en donde la marginalidad era un elemento más de algo que estaba en paulatina decadencia<sup>142</sup>. Por ejemplo, como bien ha estudiado Raúl Silva, esta crisis fue registrada por la opinión pública a través de los medios de comunicación masivos de la época. Así los medios denunciaban la presencia de un sinnúmero de personajes callejeros que pululaban por la ciudad y que degradaban un espacio simbólico como la plaza San Martín<sup>143</sup>.

Debe mencionarse que la marginalidad no es exclusiva a los años de la crisis; pues es un fenómeno que está presente en cualquier estructura social. Por ejemplo, los primeros

---

<sup>138</sup> Los primeros estudios sobre el fenómeno de la marginalidad en América Latina fueron realizados por el antropólogo estadounidense Oscar Lewis, quien acuñó el término de “la cultura de la pobreza” a los quehaceres y mentalidades de las poblaciones marginales. Para el caso peruano, deben mencionarse los estudios de Luis Millones.

<sup>139</sup> Una consideración recurrente en los estudios revisados es la idea de que existe alguna relación causal entre la migración y la informalidad. No obstante, deben mencionarse estudios, como los de Altamirano (1984) y Adams y Golte (1987), que postulan la existencia de ciertas prácticas socio-culturales desarrolladas entre los migrantes y sus comunidades de origen que les permitieron evitar la marginación social que hubiesen atravesado de estar desamparados.

<sup>140</sup> Para una visión crítica de la informalidad en Lima de mediados de los ochenta en: Galín, Pedro. *Asalariados y clases populares en Lima*.

<sup>141</sup> Si bien no es el objetivo del presente capítulo debe tenerse en cuenta que la marginalidad no es un fenómeno determinado por la informalidad, la pobreza o algún otro elemento afín.

<sup>142</sup> Una perspectiva administrativa del fenómeno puede rastrearse en: González, Ernesto (Comp.). *Desarrollo metropolitano de la ciudad de Lima*. (Lima: Fundación Friedrich Ebert: Colegio de Ingenieros del Perú, 1986).

<sup>143</sup> Silva, 2008, pp. 8-10.

estudios sobre la marginalidad en la ciudad de Lima son de finales de la década de 1960<sup>144</sup>. No obstante, no cabe duda alguna que la crisis agudizó su presencia y ayudó a que se desencadenará como un rasgo distintivo de la capital peruana<sup>145</sup>. Como se señala en un estudio sociológico sobre la ciudad de Lima: «es admitido que hoy en día de manera generalizada que Lima vive una de las peores crisis de su historia»<sup>146</sup>.

El proceso histórico del fenómeno de la marginalidad puede rastrearse desde los orígenes de las primeras barriadas y la llegada de las primeras oleadas migratorias. Sobre todo porque la estructura económica y social de la ciudad no fue planificada para dar abasto a la ingente cantidad de población que estaba por albergar. Norma Adams y Jurgen Golte han observado como la estructura industrial de Lima terminó por favorecer la aparición de sectores informales en la periferia del sistema industrial. El hecho de que la casi inexistente producción manufacturera pudiera abastecer la creciente demanda de bienes y servicios ayudó a la creación de pequeñas unidades industriales, conocidas como talleres, que pudieron satisfacer aquella demanda<sup>147</sup>.

Matos Mar ha observado cómo la creación de un espacio económico en Comas pasó de ser un centro de abastecimiento de pequeñas y medianas tiendas a una entidad autosuficiente que articularía a gran parte del cono norte<sup>148</sup>. Por su parte, Hernando de Soto señala que el comercio informal derivó de la imposibilidad de estos nuevos comerciantes por insertarse en los marcos de la legalidad, sobre todo por las trabas burocráticas que ella imponía<sup>149</sup>. Asimismo, el autor resalta la importante presencia de este sector comercial dentro de la configuración de la economía de bienes y servicios capitalina, la cual representaba en 1984 nada menos que más del 70% de dicho sector<sup>150</sup>.

Si bien la perspectiva marcadamente legalista de Soto no permite dar cuenta de mucha de las prácticas sociales de los comerciantes informales, no obstante permite

---

<sup>144</sup>Muestra de ello son los estudios de Anibal Quijano, Luis Millones, Abelardo Sánchez León y Jaime Gianella. Mención aparte merece Pablo Berckholtz quien realiza un estudio etnográfico de las poblaciones desfavorecidas bajo una interpretación cristiana y relativamente caricaturizada.

<sup>145</sup>Síntoma de esta sensación puede observarse en los informes realizados por la municipalidad de Lima sobre la problemática de la ciudad.

<sup>146</sup>Olivera y Sánchez León, 1983, p. 9.

<sup>147</sup>Adams y Golte, 1987.

<sup>148</sup>Matos Mar, 2011, pp. 178-179.

<sup>149</sup>Soto, 1990.

<sup>150</sup>Ibídem, pp. 64-67.

observar el derrotero histórico por el que tuvieron que atravesar para poder afirmarse como una importante fuerza económica local. Quizá uno de los principales personajes de la informalidad en Lima fue el comercio ambulatorio.

Una visión integral de este fenómeno de la economía informal es provista por Romeo Grompone. En *Talleristas y vendedores ambulantes en Lima*, el autor propone estudiar a este sector socioeconómico no solo desde sus prácticas comerciales, sino también desde su estructuración social interna y las relaciones sociales que desarrolla a la hora de ofertar su servicio. Para Grompone, un rasgo que distingue a este sector es su peculiar composición interna; es decir señala como, ante la ausencia de crédito y autorizaciones legales, los informales desarrollan sus propios medios de producción a partir de establecer empresas “familiares” y la tercerización de la propia producción<sup>151</sup>.

Otros fenómenos de la informalidad fueron el transporte y la vivienda. Respecto al primero, este nace como una respuesta a la creciente demanda por movilidad de los sectores urbanos ubicados en la periferia de la ciudad<sup>152</sup>. Debido al crecimiento desmesurado y desordenado de la ciudad, el trazado de las comunicaciones viales fue igual de caótico que el de la disposición urbana. Para mediados de 1980, el sector informal representaba el 91% de las actividades de transporte urbano<sup>153</sup>. Además, su presencia había terminado por debilitar aún más al débil sector formal de esta actividad. Lo que conllevó un continuo empobrecimiento del servicio, pues tanto las rutas, como los operarios y las unidades no contaban con las mínimas medidas de seguridad<sup>154</sup>. Por otro lado, la gran mayoría de estas unidades no pertenecían ni a los operarios ni a las asociaciones de transporte, lo que terminaba constituyendo una competencia feroz entre quienes deseaban maximizar sus ganancias sin considerar el tráfico ni las reglas internas de las organizaciones a las que en teoría pertenecen<sup>155</sup>.

---

<sup>151</sup> Grompone, 1986.

<sup>152</sup> Calderón Cockburn, 1983.

<sup>153</sup> Soto, 1990, p. 104.

<sup>154</sup> Calderón Cockburn, 1983.

<sup>155</sup> Grompone, 1988, p. 79.

Respecto del sector inmobiliario informal este representaba el 42% de las viviendas de la ciudad<sup>156</sup>. Constituida como la principal opción por parte de los migrantes a la hora de construir sus domicilios, la barriada significaba el sector preponderante de las clases desfavorecidas. Aunado al crecimiento desproporcionado de la ciudad, las barriadas, pueblos jóvenes o asentamientos humanos carecían de los mínimos servicios básicos. El propio centro de Lima reflejaba el deterioro de sus callejones y quintas debido a la saturación demográfica que presentaba, lo que se reflejaba en el colapso de los servicios sociales y la suciedad de sus calles<sup>157</sup>.

No obstante, el fenómeno de la marginalidad, representado en este caso por la informalidad, no está solo presente en las prácticas económicas de sus personajes<sup>158</sup>. Para Víctor Vich, quien ha cuestionado esta visión mecanicista del fenómeno, la informalidad presenta una dimensión cultural significativa que ayudaría a comprender la informalidad en toda su complejidad<sup>159</sup>. El autor analiza los diversos discursos provistos por los cómicos ambulantes, para así postular cómo estos reflejan la tensión que subyace en la integración de las clases menos favorecidas al contexto urbano y capitalino. Se remarcan así nociones como progreso, laboriosidad, discriminación, entre otros elementos. Los cuales permiten dar cuenta del complejo fenómeno de la marginalidad en toda su dimensión<sup>160</sup>.

### 2.3. El cine peruano de la crisis, 1978-1990

La experiencia del cine peruano durante el periodo comprendido en la presente investigación estará directamente vinculada con las consecuencias favorables de la ley de cine de 1972. Pero se verá asimismo afectada por la crisis económica, la inseguridad nacional y el descenso significativo de la oferta fílmica en el Perú. Por otro lado, dentro del propio terreno cinematográfico, se comenzarán a explorar nuevas temáticas, géneros y

---

<sup>156</sup> Soto, 1990, p. 14.

<sup>157</sup> Zolezzi, 1983, p.155. Puede revisarse también el estudio pionero de Abelardo Sánchez León, *Tugurización de Lima*.

<sup>158</sup> Algunos estudios sobre la marginalidad en Lima han analizado las manifestaciones religiosas como el culto a Sarita Colonia y el crecimiento en el número de feligreses de movimientos religiosos no católicos como el de la misión israelita.

<sup>159</sup> Aunque muy poco estudiado, debe mencionarse el caso de la mendicidad infantil. Para una lectura etnográfica del tema véase: Zuchetti, Susana. *Los niños de la calle: experiencia de trabajo en Lima, Perú*.

<sup>160</sup> Vich, 2001, pp. 56-57.

estilos. A continuación, se realiza una breve lectura de cómo se desarrolló el cine nacional durante la agitada década de 1980.

En primer lugar, el cine peruano de finales de los setenta e inicios de los ochenta viene impulsado favorablemente por la Ley n°19237<sup>161</sup>. Promulgada en 1972, durante el primer periodo del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, la ley constituyó un punto de quiebre en la producción del cine nacional, pues promovía la liberalización impositiva a películas nacionales, la incentivación de la financiación privada y la cuota de obligatoriedad en la proyección<sup>162</sup>. Como consecuencia de estas medidas, el cine peruano comenzará a dejar progresivamente el letargo productivo de décadas anteriores, una muestra de ello será la producción masiva de cortometrajes. Los cuales además servirán como laboratorio de experimentación de futuros cineastas, entre ellos Lombardi, Tamayo, etc. Respecto de esta revitalización del cine peruano, el crítico de cine Isaac León Frías señala lo siguiente, en 1984:

Después de más de una década, el surgimiento de numerosas empresas, varios cientos de cortos y casi treinta largos dan prueba del incremento de una producción antes anémica, sin que pueda conceptuarse que tal incremento supone la constitución de una industria, pues ésta no puede edificarse sobre la base de los cortos.<sup>163</sup>

En segundo lugar, el cine peruano surgido desde la ley de 1972 presenta películas de diverso origen temático. Si bien mucho de los temas habían sido relativamente explorados décadas atrás, gran parte del corpus fílmico durante esta época presenta aproximaciones diferentes, tanto en estilo como propuesta. Así, organizadas a groso modo<sup>164</sup>, tenemos cuatro grupos principales: el “cine campesino”; el “cine urbano”; el cine de violencia política<sup>165</sup> y las películas sobre héroes o de reconstrucción histórica<sup>166</sup>. Respecto de los dos

---

<sup>161</sup> En un breve dossier sobre las condiciones estructurales del cine peruano a fines de 1979 se señala lo siguiente respecto de la ley: «Con todo, lo cierto es que con la promulgación de la ley –con sus ventajas y desventajas- ha permitido, por un lado que aquellos que hacen cine puedan vivir de su trabajo y, por otro, ha abierto el camino de una posible industria nacional, en base a la amplia producción de estos últimos diez años» (Sánchez 1979, 66).

<sup>162</sup> Bedoya, 1995, pp. 187-188.

<sup>163</sup> León, 1984, p. 19.

<sup>164</sup> Bedoya, 1995, pp. 187-287. He tomado solo algunas referencias del texto de Bedoya, pues el autor en cuestión no realiza tal clasificación.

<sup>165</sup> Para una lectura sobre esta temática revítese la tesis de licenciatura de Jorge Valdez, *Imaginario y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política*.

primeros, debe mencionarse que esta división en clave geográfica ha sido cuestionada por Bedoya y León, pues ambas surgen de una inquietud temática o ideológica, mas no de un proyecto o movimiento relativamente organizado o coherente<sup>167</sup>. De esta forma, estamos frente a dos vertientes donde las películas solo tienen en común el escenario y los personajes y no necesariamente el estilo o la propuesta fílmica<sup>168</sup>.

Siguiendo con los denominados “cine campesino” y “cine urbano”, debe mencionarse las diferencias en relación con las propuestas de las películas insertadas en ambos grupos. Por un lado, el cine de temática campesina era diferente del desarrollado durante la Escuela del Cuzco, en la década de los cincuenta, sobre todo porque el cine de problemática campesina surgió a partir de las inquietudes del Gobierno Revolucionario tuvo un claro tenor ideológico y reivindicativo, elementos que no estaban presentes en el cine de Figueroa y Nishiyama<sup>169</sup>. Por otro lado, el “cine urbano” tuvo un origen marcado por la crónica policial y la representación de los criminales de la época. En 1984, esto llevó, por ejemplo, a León a catalogar a la vertiente urbana capitalina de “crónica de la marginalidad criminal”<sup>170</sup>. Esta acotación es interesante pues ilustra la aproximación de ciertos cineastas por un sector social antes no contemplado por el cine peruano.

No obstante, la idea de una representación de la marginalidad criminal es solo un aspecto dentro de uno de mayor amplitud; me refiero a la marginalidad en general. El tema en cuestión está inscrito dentro del denominado “cine urbano” y está presente en un buen número de filmes nacionales. Retratado desde diversas ópticas (realistas, neorrealistas, etc.), el cine de la marginalidad, principalmente limeña, se constituye como un tema cinematográfico que presentó un correlato relativo con la realidad socioeconómica que atravesaba el país, reflejado particularmente en la ciudad de Lima. Esta inquietud por retratar el deterioro urbano de la capital peruana será compartida por diversos cineastas, produciéndose así películas con referencias sobre la marginalidad de diversa índole. Respecto de ello, Isaac León apunta sobre el “cine urbano” de los marginales lo siguiente:

---

<sup>166</sup> Debe señalarse que esta clasificación es solo una guía para poder organizar los filmes que se analizan en la presente investigación. Pues deja un número de películas difíciles de clasificar dentro de estos criterios, tales como las desarrolladas por Luis Llosa o el largometraje de Huayhuaca de 1986, *Profesión: detective*.

<sup>167</sup> Bedoya, 1995, p. 226.

<sup>168</sup> León, 1984, p. 23.

<sup>169</sup> Bedoya, 1995, p. 209 y p. 220. También citado en Valdez, 2005, p. 47.

<sup>170</sup> León, 1984, p. 20.

Todos los films son la puesta en funcionamiento de un entorno de exclusión o segregación, sea o no de índole represiva: una isla penal, una casa de campo, un bar y un burdel, una fábrica clandestina. En ellos se ejercita la operación de aislamiento, encierro, concentración espacio-temporal y restricción escenográfica en cuyo interior se exponen en forma condensada los datos que la óptica del realizador destaca: las taras y los vicios que el sistema social reproduce entre sus miembros, especialmente aquellos que pertenecen al universo marginal y lumpen, pero también aquellos que representan las instancias de poder intermedio, como los funcionarios de *Muerte al amanecer* y la explotadora de la fábrica de *Maruja en el infierno*. La marginalidad, entonces, se constituye en el motivo organizador de las peripecias dramáticas a la manera de un microcosmos que, ante la ausencia de otras instancias sociales y escenográficas, se proyecta como un termómetro de la problemática de la gran ciudad<sup>171</sup>.

Respecto de los otros dos temas (violencia política y reconstrucción histórica), debe señalarse, en relación con el primero<sup>172</sup>, que este tocó temas principalmente vinculados con el conflicto armado interno<sup>173</sup>. Las principales películas a destacar son las siguientes: *La boca del lobo*<sup>174</sup>, película que tiene como punto de partida la matanza de Socos de 1983; *Alias La Gringa*<sup>175</sup>, un relato de las peripecias de un ladrón que tiene como escenario la matanza de El Frontón; entre otros. Por otro lado, el cine de reconstrucción histórica estuvo principalmente ligado a la representación de personajes y eventos históricos bajo una óptica de corte maniquea, es decir relatos esquemáticos sobre héroes y villanos. Los filmes más importantes fueron realizados por Federico García en *Melgar, el poeta insurgente*<sup>176</sup> y *Túpac Amaru*<sup>177</sup>.

Todas estas temáticas realizadas durante el periodo que abarca la presente investigación tuvieron asimismo una relación diferente con el público. Hecho que se reflejó en las recaudaciones de varias de las películas anteriormente mencionadas. Este pequeño auge popular del cine nacional tenía su origen en el propósito explícito o no de muchos de

---

<sup>171</sup> *Ibíd*em, 1984, p. 21.

<sup>172</sup> El cine sobre la violencia política ha sido uno de los temas los temas más explorados por críticos, literatos, historiadores, sociólogos, antropólogos, entre otros especialistas.

<sup>173</sup> Además del conflicto armado interno, deben mencionarse otras películas sobre aspectos ligados de alguna forma u otra con el tema de la violencia política. Destacan los siguientes filmes: *Abisa a los compañeros* (Felipe Degregori, 1980) y *Ojos de perro* (Alberto Durant, 1983).

<sup>174</sup> Dirigida por Francisco Lombardi, estrenada en 1988.

<sup>175</sup> Dirigida por Alberto Durant, estrenada en 1991.

<sup>176</sup> Estrenado en 1982.

<sup>177</sup> Estrenado en 1984.



los cineastas por realizar un cine que tuviera en mente a los espectadores<sup>178</sup>. Sobre esta característica del cine nacional de aquel entonces<sup>179</sup>, Ricardo Bedoya señala lo siguiente:

En ese periodo se logró un objetivo: identificar las películas peruanas con sectores crecientes del público, que modificó su negativa percepción de ellas. Las cintas peruanas dejaron de ser, a ojos del auditorio, simples remedos de un cine mexicano de consumo, banal y populista, como se las consideraba hasta los años sesenta.<sup>180</sup>

En concordancia con Bedoya, Pablo Salinas apunta no solo esta suerte de reconfiguración del cine nacional, sino además resalta cómo el denominado “cine urbano” re simboliza sus representaciones, teniendo en cuenta al público local. Respecto de ello, el autor señala lo siguiente:

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<sup>181</sup>.

Antes de finalizar el siguiente subcapítulo merece realizarse una reflexión sobre las condiciones logísticas de la producción nacional en aquella época. Primero, como hemos mencionado, luego de la ley promulgada en 1972 el cine peruano gozó de un innegable crecimiento en cuanto a la producción de películas. Si bien en un primer momento se privilegió la producción masiva de cortometrajes, esta experiencia permitió el aprendizaje de mucho de los cineastas que años después se convertirían en los rostros más visibles del cine nacional. Segundo, como consecuencia de la crisis económica desencadenada a inicios de la década de 1980, la producción cinematográfica nacional se vio afectada de gran manera. Aunque la ley de 1972 seguía vigente luego del retorno democrático del país, no obstante la falta de financiamiento privado conllevó al afianzamiento, hasta hoy marcado, de las coproducciones. Tercero, el recrudecimiento de la crisis económica nacional y la llegada masiva de blockbusters estadounidense terminó por ahogar la demanda de cine

---

<sup>178</sup> Bedoya, 2009, p. 186.

<sup>179</sup> Sobre este acercamiento del cine peruano hacia su público, Isaac León ya había apuntado en 1984: «La elección de estos materiales dramáticos (Muerte al amanecer y Muerte de un magnate) revela la voluntad de acceder al imaginario popular para el que las resonancias de esos casos resultan familiares y conocidas...» (1984: p. 21)

<sup>180</sup> *Ibidem*, 2009, p. 186.

<sup>181</sup> Salinas, 2013, p. 51.

nacional por parte de los espectadores locales. Stefan Kaspar, miembro del Grupo Chaski, apunta la siguiente sobre este fenómeno<sup>182</sup>:

El golpe vino en el 92... se borra la ley. [...] Eso se tradujo en la desertificación del cine nacional. Se reduce la inversión nacional y se borra el precio controlado. Y sube el porcentaje de películas extranjeras, [la] mayoría norteamericanas, a casi 95%. Todo el resto debe contentarse con 4% o 5%. [...] Creo que en el 89, cuando los conflictos avanzan... crisis económica, crisis política y Alan García. Ya nos acercamos a una inflación difícil de manejar. Todo eso influyó de alguna manera, pero se puede decir que el nivel éxito de *Juliana* al interior es igual que el de *Gregorio*, pero [matizado por] la crisis económica. [...] Y eso se nota con la comparación de los espectadores: ese millón de espectadores de *Gregorio* de 1985 le valió ser cuarto lugar. *Juliana* también fue cuarto lugar, pero con una tercera parte de la recaudación de *Gregorio*. En general, hay una reducción de los espectadores. Por ejemplo, yo como productor hice *Reportaje a la muerte* que en su estreno hizo el tercer puesto anual, pero tuvo la mitad de *Juliana* en cuanto a espectadores. Y ni que decir de *Anda, corre, vuela...* en donde no llegamos ni a los 20 primeros. En todo ese tiempo, el cine en el Perú ha perdido 9 de cada 10 espectadores, de [los que iban en] 1985 solo quedó uno. En esa década el cine era un espectáculo popular masivo y después por razones socioeconómicas (violencia, crisis, etc.) se fue diluyendo y el antibiótico, el neoliberalismo, termino matando flora y fauna. Y, bueno, recién nos estamos recuperando. Al cine lo mató prácticamente. Y todo ello se desprende de la simple observación de nuestras recaudaciones a lo largo de casi 10 años.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Ricardo Bedoya apuntó que ya para inicios de 1987 este problema empezaba a acrecentarse. Por ejemplo, señala lo siguiente: «la asistencia a las salas ha descendido en forma dramática por razones tan variadas como la competencia de la televisión o la escasa seguridad que existe al interior de los cines, agravada últimamente por la destrucción total de los cines Venecia y Arenales Jade por acción de bombas incendiarias ... » (Enero de 1987, p. 98).

<sup>183</sup> Entrevista a Stefan Kaspar, 16 de agosto de 2013.

## 2.4. Análisis de las películas seleccionadas

### *Cuentos Inmorales* (1978)

#### 1. Ficha técnica

**Fecha de estreno:** 30 de noviembre de 1978. **Producción:** José Zavala Rey de Castro, Inca Films S.A.

**Episodio “Intriga familiar”.** **Dirección:** José Carlos Huayhuaca. **Guión:** José Carlos Huayhuaca. **Actores:** Carmen Rosa Diez Canseco, Ivonne Frayssinet, Clorinda Baca, Mary Ann Sarmiento, Gianfranco Annichini. **Duración:** 30 minutos.

**Episodio “El Príncipe”.** **Dirección:** José Luis Flores Guerra. **Guión:** José Luis Flores Guerra, basado en el relato de Oswaldo Reynoso. **Actores:** Alejandro Guimoye, Julio Moreno, Hugo Soriano. **Duración:** 30 minutos.

**Episodio “Mercadotecnia o las desventuras de Mercurio”.** **Dirección:** Augusto Tamayo San Román. **Guión:** Augusto Tamayo San Román. **Actores:** Jorge García Bustamante, Alberto Arrese, Hugo Soriano. **Duración:** 30 minutos.

**Episodio “Los amigos”.** **Dirección:** Francisco Lombardi. **Guión:** Francisco Lombardi. **Actores:** Jorge Rodríguez Paz, Hugo Soriano, Francisco León, Augusto Salazar. Rosa María Lombardi. **Duración:** 30 minutos.

#### 2. Análisis del argumento

*Cuentos Inmorales* es la primera película peruana narrada en un formato episódico. Según los cineastas que participaron en el proyecto, la intención era retratar a la sociedad limeña de forma transversal, mostrando así sus diferencias y similitudes entre ellas<sup>184</sup>. Asimismo, es una de las primeras aproximaciones cinematográficas hacia el nuevo rostro urbano de la ciudad<sup>185</sup>. A continuación se pasarán a analizar cada segmento de los cuatro episodios.

La cinta inicia con una referencia general que permite dar cuenta del escenario en donde ocurrirá la narración de los cuatro episodios: la ciudad de Lima. De esta forma, la cinta de 1978 comienza con una toma panorámica de la ciudad. Esto se realiza a partir de una toma rotativa en 360° que permite observar los diversos estratos de la ciudad. El primer

<sup>184</sup> Sobre este aspecto, Huayhuaca menciona lo siguiente: «como las historias debían relacionarse entre ellas de un modo no arbitrario, se pensó que un conveniente criterio de ordenación era ubicarla en estratos sociales relativamente diferenciados» (Entrevista a José Carlos Huayhuaca. *El Comercio*, 10 de diciembre de 1978, p. 17).

<sup>185</sup> Esta idea no es solo planteada en la presente investigación, pues Pablo Salinas, por ejemplo, ha afirmado lo siguiente respecto de ello: “[*Cuentos inmorales*] dentro de una trama realista tendiente a un pesimismo que se iría asentando conforme la situación política económica de la ciudad formal que se transformaba en un desorden que arrastraba al país a su crisis más grande en la década de los ochenta” (2013: 94).

episodio de *Cuentos Inmorales* es *Intriga familiar*. El episodio dirigido por Huayhuaca<sup>186</sup> es básicamente el retrato del tránsito generacional de Bubby, un niño limeño de clase media alta. Huayhuaca se centra en las inquietudes sexuales del púber suscitadas en la transición hacia la adolescencia. Tensiones que se desatan a través de la relación que el niño desenvuelve con las mujeres que habitan con él. A pesar de que el episodio presenta una lectura sugerente de la condición de las empleadas domésticas<sup>187</sup>, *Intriga familiar* no es un episodio sobre la marginalidad.

El segundo episodio de la película, denominado *El Príncipe*, es una adaptación relativamente fidedigna de uno de los capítulos y personajes de la novela de Oswaldo Reynoso, *Los inocentes*<sup>188</sup>. El episodio de Flores-Guerra, al igual que el capítulo de Reynoso, es básicamente la historia de un joven delincuente apodado “El Príncipe”. El interés por filmar un episodio sobre esta temática nació, según el propio director, por su «interés por el grupo social marginal que él evoca»<sup>189</sup>. Al igual que en *Mercadotecnia*, el episodio de Flores-Guerra recogió también la experiencia personal de jóvenes que compartían con el protagonista algunas vivencias de su de marginalidad. El director del episodio lo explica de la siguiente forma:

Pusimos un aviso en *El Comercio*, buscando muchachos “achorados”. *El príncipe* está encarnado por Alejandro Guimoye, un muchacho sin ocupación, casi lo que es en la película. Otros son vendedores de Tacora, hay un par de estudiantes de secundaria, aporte de otros desocupados. [...] Ellos actúan bien porque son ellos mismos. Al extremo que hicieron el diálogo de la película<sup>190</sup>

*El Príncipe* se inicia con el robo de un auto por parte de este joven ladrón. A partir de este evento, observamos cómo este acto simboliza una forma de obtener respeto dentro del mundo del hampa. Así, por ejemplo, el “Príncipe” intenta seducir a una joven prostituta,

<sup>186</sup> Huayhuaca comenta sobre la temática de su episodio: « las otras tres historias ya estaban decididas cuando yo me incorporé al proyecto y se situaban en los estratos medios y bajos; ergo, mi historia tenía que insertarse en ese estrato amplísimo que denominamos burguesía» (Entrevista a José Carlos Huayhuaca. *El Comercio*, 10 de diciembre de 1978, p. 17).

<sup>187</sup> Tanto Bedoya como León han observado en el comportamiento de la empleada de *Intriga familiar* un quiebre en relación con las otras performances de empleadas domésticas en películas como *Natacha* o *Simplemente María*, pues en las películas predecesoras la imagen de la empleada doméstica es idealizada (servicial, enamoradiza y sumisa). Imagen que es cuestionada por Huayhuaca en *Intriga familiar*, en donde este personaje es relativamente menos constreñido a su posición dentro del domicilio.

<sup>188</sup> Colección de cuentos también publicada como *Lima en rock* (1961).

<sup>189</sup> Entrevista a Flores-Guerra. *El Comercio*. 3 de noviembre de 1978, p. 35.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 35.

“Pichuza”, quien ante tal situación no se inmuta pues deduce que el auto es robado, hecho que refleja la comprensión de ciertos códigos compartidos entre ambos personajes:

- Pichuza: *¿Y esto? –por el carro-*
- Príncipe: *¿Te gusta?*
- Pichuza: *-observa detenidamente el interior del vehículo- Yo no subo a carros robados.*
- Príncipe: *¿Y cómo sabes tú que este carro no es mío?... Pichuza, tengo pastel ah. Tengo plata.*

Paralelamente, en el barrio del “Príncipe” la noticia del robo perpetrado por el joven delincuente constituye el evento más importante del día, pues suscita diversas reacciones, siendo la mayoría de estas de admiración. Por un lado, el peluquero, “Manos voladoras”, señala que el hecho refleja la distinción del “Príncipe” en el barrio, lo que hace del “Príncipe” un digno personaje de la ciudad de aquel entonces. Por otro lado, un grupo de muchachos reunidos en un galpón abandonado discuten sobre la nueva proeza del “Príncipe”, admirados quizá de una gesta singular. Hecho que se corrobora cuando un personaje, aparentemente un delincuente más avezado y experimentado, se sorprende del hecho y señala que aquello retrata de cuerpo entero a una promesa futura del hampa:

- Sujeto del billar: *Ya don Lucho me habló de la mermelada esa. Ese chiquillo “Príncipe” tiene pasta ah, tiene porvenir. Hay que tener cojones para jalarse un carrito así, sin punta. [...] Soltar tremendo bollo así nomás, por las propias rosas.*

No obstante, la aceptación y admiración por parte de todos estos personajes hacia el “Príncipe” no se corresponde en los extramuros de aquel barrio, registrado a la vieja usanza del neorrealismo italiano, pues será apresado por su delito y será llevado a prisión; en donde conoce a otro delincuente quien le señala que la calle es más dura que sus sueños *monárquicos*. Así, estamos en presencia de un testimonio fascinante sobre la desadaptación de muchos jóvenes limeños en un contexto particularmente desfavorable para ellos. Hecho que se ve reflejado en la afirmación final del otro delincuente:

- El reo: *tú eres el “Príncipe” ¿no? ... Yo soy del barrio del Rímac, de “El corral”. A mí también me decían “Príncipe”, pero esa chapa es muy zanahoria, causita. Ahora a mí me llaman “Cassius Clay”.*
- El reo-luego de la salida de “El príncipe-: *En la Ciudad de los Reyes, un príncipe sin plata y sin carro, las huevas, compadre.*

*Mercadotecnia*, el tercer episodio de *Cuentos inmorales*, es el retrato de un joven de la clase media limeña pauperizada de finales de la década de 1970. Inspirado en el relato personal del protagonista central del episodio, Jorge García Bustamante<sup>191</sup>, Augusto Tamayo construye una historia acerca de la falta de oportunidades laborales de muchos jóvenes de la época. El episodio nace de la preocupación de Tamayo por retratar la clase urbana limeña de clase media. El propio director señala lo siguiente:

Yo siempre tuve una preocupación por capturar la atmósfera, el sabor de los sitios. No creo que esté todo lo que hubiese querido en *Mercadotecnia*; espero poder desarrollar luego los ambientes, las atmósferas urbanas limeñas; obviamente, las que yo conozco.<sup>192</sup>

El episodio se inicia con una escena sugerente: la madre del protagonista le recrimina constantemente su falta de iniciativa laboral. No obstante, esta aparente inoperancia del joven es posteriormente revelada como una situación coyuntural, pues el desempleo es una condición estructural que comparte con otros jóvenes de la misma condición social. De esta forma, el episodio de Tamayo es una lectura mordaz sobre los jóvenes limeños de clase media y sus desventuras a la hora de insertarse al mercado laboral. El episodio no está exento además de un clima de pesimismo ligeramente atenuado por un humor negro que ridiculiza algunas iniciativas empresariales. Como se observa en la afirmación del protagonista: «*Mira, cuñado, para serte franco he estado de para, pero aquí agarro viada. Y si la cosa es hacer locuras, yo puedo ser más loco que todititos estos juntos*». Iniciativas empresariales, las cuales además se constituyen como organizaciones precarias y condenadas al fracaso de antemano<sup>193</sup>. El desenlace del episodio termina por corroborar una imagen pesimista y desencantada de la realidad socioeconómica de la clase media más afectada por ella. Así observamos cómo el protagonista, ante el fracaso de su emprendimiento laboral, termina siendo igualmente recriminado por su madre, quien le dice lo siguiente: «*es que no piensas en ti ni en tu futuro. Tú crees que la lucha por la vida es fácil, no, hijito, es muy difícil, muy difícil. Anda a buscar trabajo...*». Estamos, por lo

---

<sup>191</sup> En una entrevista, Augusto Tamayo afirmó lo siguiente: *Sí, no son más* [las experiencias del protagonista], *pero sí reales* (Entrevista a Augusto Tamayo. El Comercio. 1 de noviembre de 1978, p. 23).

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> En el taller de organización preparatorio, unos de los dirigentes de la empresa dice lo siguiente: *Y tengan la seguridad de que nada ni nadie podrá impedirles alcanzar el triunfo, éste está siempre a la mano del hombre decidido (...)* Yo conozco hombres estancados, que siempre estarán estancados. Y saben por qué – los jóvenes vociferan-: *¿Por qué?- porque no terminaron lo que comenzaron.*

tanto, ante un final que termina retornando al origen del relato mismo, como si la situación no fuese posible de ser revertida, a pesar de los intentos de quienes, como el protagonista, desean salir de ella.

El cuarto episodio de *Cuentos inmorales* se titula *Los amigos*. Dirigida por Francisco Lombardi, el argumento de *Los amigos* surge de la inquietud personal del director, quien comparte con sus protagonistas el mismo origen provinciano. Lombardi afirma lo siguiente: «La propuesta general era abarcar la mayor cantidad de capas sociales, y cada director eligió una. Yo me reservé la posibilidad de tratar varias clases sociales en mi historia»<sup>194</sup>. El episodio en cuestión narra la historia del reencuentro de cuatro amigos de provincia luego de varios años en Lima. Desde una cantina, que es el escenario del episodio, *Los amigos* cuenta cómo un reencuentro aparentemente jovial y celebratorio termina revelando las insatisfacciones de sus cuatro protagonistas: un escritor anónimo; un empresario exitoso, un artista televisivo y un burócrata de baja categoría. A partir de estas cuatro historias, Lombardi construye un fresco sobre los migrantes provincianos de clase media-baja y su adaptación en Lima; todo ello desencadenado por el consumo excesivo del alcohol, que termina siendo el medio para la catarsis de cada uno de los personajes.

La historia de Lombardi se respalda en los diálogos desarrollados entre los cuatro personajes, en donde puede observarse algunos elementos propios de la sociedad limeña – y porque no peruana en general-; me refiero a los siguientes: el racismo, el machismo, la homofobia, la discriminación socioeconómica y los discursos sobre el éxito y el fracaso. Todo ello puede observarse a partir de una lectura de los personajes, quienes además son, de alguna forma, también personajes marginales. Por ejemplo, el escritor sin éxito, Hugo Soriano, representaría a ese sector letrado de provincia que luego de la apertura educativa del Gobierno Revolucionario de la Fuerzas Armadas cobijó alguna una ilusión de progreso a través de la educación superior. Sin embargo, Soriano revela cómo, a pesar de sus intentos por hacerse de un lugar en la literatura, sobrevive a duras penas como traductor y escritor ocasional:

- Don Jorge: *¿Y tú, Huguito?*
- Hugo Soriano: *Nada, traducciones. Nada.*

---

<sup>194</sup> Entrevista a Francisco Lombardi. El Comercio. 26 de noviembre de 1978, p. 35.

- Don Jorge: *O sea, ¿La literatura tampoco da?*
- Hugo Soriano: *No, pues. Tú no te quejarás, carajo, hermano. Los artículos eléctricos sí dan ¿no?*

La ciudad no ha tratado de modo muy diferente a otro personaje que, aunque periférico y silencioso, revela a ese sector inferior de la burocracia gubernamental: el aduanero León, el mudo para sus amigos. Aunque León seguramente también llegó a Lima como otros tantos provincianos buscando una oportunidad laboral, la realidad ha sido diferente; pues se gana la vida como un oficinista mediocre con un salario paupérrimo. A través de León, Lombardi realiza una representación descarnada de la burocracia gubernamental marginalizada del poder político y económico. Silenciosa y timorata ante el desarrollo de los acontecimientos de finales del experimento militar. Don Jorge le dice descarnadamente lo siguiente:

- Don Jorge: *Oye, “Mudo”. Con un cafecito se te pasa.*
- “El Mudo”: *¿Qué no! Estoy diciendo que no tomo. Y Uds. que toma, que toma.*
- Don Jorge: *-Ante la partida del “Mudo”- “Mudo” huevón. ¡Pobre mudo!, imbécil. ¡Antisocial de mierda, empleadito para toda su vida! Cabeza de pollo. Ahora va ir a su casa y su mujer le pega, carajo.*

Por otro lado, están los personajes aparentemente exitosos: el artista de la televisión y el empresario don Jorge. Respecto del artista, el episodio muestra a un personaje que en un primer momento pareciera representar los estereotipos comúnmente ligados a la población masculina afroperuana: artista dicharachero y personaje incuestionablemente viril. Es más, el propio “zambo” parece reforzar este estereotipo cuando discute la hombría del escritor o narra sus experiencias sexuales. No obstante, el desenlace del episodio termina cuestionando los estereotipos que habían interiorizado los personajes, pues se revela que el “zambo” no es solo un artista fracasado, sino además, para sorpresa del anfitrión don Jorge, es homosexual.

Caso contrario es el del empresario. Personaje paradigmático dentro del episodio de Lombardi; don Jorge es quien reúne todos los elementos ausentes respecto de los otros tres: éxito económico, virilidad incuestionable, etc. Pero además porque don Jorge parece haber interiorizado algunos discursos limeños en su intento por adaptarse satisfactoriamente a la ciudad. De esta forma, el personaje evita relativamente la marginalidad que afecta a los otros tres personajes, pues elimina cualquier rasgo de su origen provinciano;



constituyéndose así en una especie de variante de aquellos personajes de la nostalgia criolla presente en las películas de “Amauta Films” como *Gallo de mi galpón*.

En conclusión, hemos observado cómo *Cuentos inmorales* puede interpretarse como una cinta sobre la marginalidad en la ciudad de Lima. A pesar de que en su conjunto la marginalidad no sea un tema expreso por los cineastas, la película presenta tres historias sobre personajes marginales. Todos ellos afectados, de alguna forma u otra, por la crisis socioeconómica de fines del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Pero también existen personajes marginales no estrictamente ligados con el contexto de la época, por ejemplo los homosexuales. Sin embargo, debe señalarse cómo el deterioro urbano efectivo de la ciudad trajo consigo un correlato cinematográfico en donde Lima era presentada, ya en 1978, como una ciudad desordenada, violenta y ajena no solo para los habituales marginados como los homosexuales o los delincuentes de poca monta, sino también para la tradicional clase media limeña. Estamos, por lo tanto, en presencia de una representación de la marginalidad de la ciudad como metáfora de la crisis.

### 3. Contextos de la realización y del estreno

El contexto de la realización y el estreno de la película se desarrollaron durante un periodo que anunciaba la crisis política y económica por la que atravesaría el país durante la década siguiente. Por un lado, durante 1978 estaba presente una de las peores crisis económicas de las últimas décadas. Por ejemplo, el aumento de la deuda externa (US\$ 737 millones en 1968 a US\$ 8 mil millones en 1979); el crecimiento de la inflación en 70%; el aumento en la tasa de desempleo (4,2 % en 1973 a 8,5% en 1979); la subida en el índice de precios al consumidor IPC (48% en 1976 a 70% en 1980); etc.<sup>195</sup> Por otro lado, en el aspecto político, 1978 significó la transición materializada hacia la democracia a través de la Asamblea Constituyente del mismo año.

### 4. Impacto en medios de comunicación

Desde la primera película de Francisco Lombardi, *Muerte al amanecer*, parecía vislumbrarse un aparente resurgimiento del cine nacional traducido en películas medianamente bien narradas y de importante acogida popular. *Cuentos inmorales* fue una

---

<sup>195</sup> Dietz, 2000, p. 97-98.

de esas cintas que permitió soñar con esta revitalización<sup>196</sup>. Muestra de ello fue el sinnúmero de críticas y reseñas en diarios y revistas de la época, las cuales eran generalmente positivas. Dejando de lado este tenor halagüeño, muchas de las reseñas asimismo reconocieron a *Cuentos inmorales* como una crónica urbana medianamente satisfactoria. Isaac León Frías señaló lo siguiente:

[*Cuentos inmorales* es] el primer acercamiento serio que se realiza en el cine del país a diversos ámbitos sociales de la gran ciudad, es decir, Lima. Mientras que la burguesía tradicional está retratada en *El Príncipe*. Por su parte, tanto *Mercadotecnia* como *Los amigos* indagan en ámbitos propios de la pequeña burguesía urbana.<sup>197</sup>

Una referencia sobre la noción de la identificación entre la película y el espectador puede vislumbrarse en la referencia de Hugo Bravo:

*Cuentos inmorales* comienza con vistas de las calles de Lima. [...] La intermediación de ese procedimiento (las situaciones), y la persuasiva visión de cada sketch son tales, que nos parece que cualquiera de nosotros podría haber accedido a la pantalla. La distancia entre pantalla y ámbito urbano queda anulada: el cine es prolongación de la calle, y de nuestra intimidad. Por primera vez, con plenitud, comprendemos el papel que juega un “cine peruano”: reflejar nuestra realidad de tal modo que irreversiblemente, palpitantemente, nos reconocemos entero en la pantalla. [...] El fenómeno resulta inédito y apasionante; porque el *reconocimiento* supone, asimismo un desconcertante *descubrimiento*. La pantalla es la prolongación inmediata de nuestra propia experiencia, de nuestro espacio sensorial, y de nuestros sustratos éticos, de nuestras terribles flaquezas.<sup>198</sup>

No obstante, la película no estuvo exenta de cuestionamientos, siendo la mayoría de ellos relacionados con la aparente recepción celebratoria del film. Así, Jochamowitz y Saba cuestionan la noción de identificación, señalando que esta es simplemente un retrato urbano en un cine poco acostumbrado a ello<sup>199</sup>. La respuesta a este cuestionamiento será planteado por Bedoya, Bullita, León y Carvallo, quienes en un manifiesto sobre la labor del crítico de cine y su relación con la industria del séptimo arte en el Perú señalaron:

---

<sup>196</sup> Sobre este punto, Isaac León Frías señala lo siguiente: «en conjunto, pues, y a pesar de sus desniveles expresivos, *Cuentos Inmorales* arroja un saldo positivo y constituye un hito más en la marcha del cine peruano» (León Frías, 1978, p. 66). O Constantino Carvallo, quien también afirma: «es un film que nos presenta a cuatro jóvenes directores y que marca la consolidación de un cine peruano de mucha calidad que, tanto el Estado, como los espectadores, debemos apoyar» (Carvallo, 1978, p. 17).

<sup>197</sup> León Frías, diciembre de 1978, p. 46.

<sup>198</sup> Hugo Bravo, 1978, p. 23.

<sup>199</sup> Jochamowitz y Saba, 1978.

Es un hecho que ante una película extranjera la distancia crítica, es evidentemente, más amplia. La película peruana nos compromete por su cercanía, por el contexto común que nos une a ella, al margen de que sus realizadores sean o no conocidos, amigos o enemigos, dignos de confianza o desconfianza. [...] El crítico peruano no puede situarse en una supuesta torre de marfil después de la cual juzga por igual a todas sus películas que pasan por la pantalla. El crítico, quiéralo o no, forma parte del proceso de construcción del cine nacional.<sup>200</sup>

## 5. Respuesta del público

*Cuentos inmorales* fue un notable éxito taquillero. Los propios detractores del film no ocultaron esta evidencia, por ejemplo manifestaron lo siguiente: «la publicidad indica que más de 200 mil personas han ido a verla»<sup>201</sup>. A pesar que pueda cuestionarse esta cifra, no cabe duda alguna que la película de 1978 constituyó un éxito que intentó repetirse en cintas de similar estructura narrativa como *Una raya más al tigre*. Por otro lado, algunas de los episodios más representativos de *Cuentos inmorales* se han erigido como cintas de culto entre seguidores del cine peruano. Prueba de ello es el considerable número de “vistas” en YouTube o la circulación de cintas piratas.

### *Maruja en el infierno* (1983)

#### 1. Ficha técnica

**Fecha de estreno:** 6 de octubre de 1983. **Dirección:** Francisco Lombardi. **Guión:** José Watanabe, Edgardo Russo, basado en la novela *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains. **Producción:** Inca Films S.A., José Perla Anaya, Andrés Nobl. **Actores:** Elena Romero, Pablo Serra, Elvira Travesí, Óscar Vega, Julio Vega, Oswaldo Hernández. **Duración:** 98 minutos.

#### 2. Análisis argumental

El tercer largometraje de Francisco Lombardi nació a raíz de una sugerencia del productor de cine venezolano José Zavala. Lombardi, quien ya había pensado junto con el guionista José Watanabe en realizar una película de bajo presupuesto<sup>202</sup>, pensó en adaptar la novela

<sup>200</sup> Bedoya y otros, 1979.

<sup>201</sup> Jochamowitz y Saba, 1978.

<sup>202</sup> Sobre este punto, José Watanabe menciona lo siguiente: «Me acuerdo mucho que nos propusimos con Pancho Lombardi hacer una película de bajo presupuesto y resultó *Maruja en el infierno*». (Entrevista a José Watanabe. Butaca Sanmarquina, #30, 2006, p. 20).

de Enrique Congrains, *No una sino muchas muertes* (1957)<sup>203</sup>. A partir de esa incursión en el terreno de la literatura peruana de la década de los sesenta, nacería *Maruja en el infierno*. Película que estaba en concordancia con el interés temático del director tacneño: un cine acorde con los tiempos por los que atravesaba el país<sup>204</sup>. Respecto de ello, el propio Lombardi señaló lo siguiente:

Creo que *Maruja* es una película que tiene una relación menos superficial que las otras, con cosas que ahora están ocurriendo en el país. Tengo la sensación que va a quedar al paso del tiempo, que dentro de unos años va a reflejar físicamente cosas que han ocurrido en el Perú de 1980<sup>205</sup>.

El tercer largometraje de Francisco Lombardi, presenta dos personajes principales, Maruja y Alejandro. Maruja es una joven huérfana que vive con su perversa madrina, el ayudante de ésta y un grupo de desgraciados orates, quienes trabajan en condiciones paupérrimas para la madrina de Maruja en una especie de vidriería clandestina. Alejandro, en cambio, pertenece a los extramuros de la sórdida “fábrica” de la madrina de Maruja, es el hijo de un obrero desempleado, ha trabajado en un hotel y es un boxeador mediocre.

La película inicia con la *ficcionalización* de la condición de sus personajes, Maruja les cuenta, a los locos, la historia de ellos mismos, les dice que trabajan para una malvada vieja, que están esclavizados tanto como la propia Maruja. De esta manera, en *Maruja en el infierno* la dramatización parece ubicarse en lo onírico, en la representación metafórica de la realidad, en una especie de recreación a pequeña escala de la sociedad en general, tan propio del universo fílmico de Lombardi, en donde a partir de atmosferas acotadas podemos observar a la sociedad peruana, observarnos a nosotros mismos<sup>206</sup>. Esta idea de cómo el cine puede *ficcionalizar* la realidad para así representarla es mencionada por uno

<sup>203</sup> Congrains siempre mostró un interés peculiar por el rostro marginal de Lima. Por ejemplo, en una entrevista de mediados de los años ochenta señaló lo siguiente: « [El tema literario de la barriada] o era la predominante, pero ya era el anticipo de lo que iba a ser el Perú en 1986. Tal vez, la intuición del fenómeno que se venía [...] Es decir, era un fenómeno embrionario que muchos limeños ni siquiera conocían. Pero a mí me interesaba, yo lo recogía, lo exploraba...» (Entrevista a Enrique Congrains. Quehacer, # 46, 1987, p. 88).

<sup>204</sup> El propio Congrains no dudó en señalar este aspecto casi profético de su novela: «Tal vez yo no tenía conciencia de que estaba haciendo algo importante a la luz de ahora, de 1987, en que resulta que lo que escribí hace treinta años ahora viene a ser algo importante [...] *Lima, hora cero* no viene a significar la Lima de mis padres, de mis abuelos, la Lima virreinal, la ciudad de los Reyes. *Lima, hora cero* es la Lima de hoy. Hora cero porque a partir de ese momento Lima de ser la Lima tradicional. *Lima, hora cero* significa en última instancia la Lima capturada por el Perú profundo...» (Entrevista a Enrique Congrains. Quehacer, # 46, 1987, p. 88).

<sup>205</sup> Entrevista a Francisco Lombardi. Quehacer, #27, 1984, p. 88.

<sup>206</sup> Bedoya, 1997.

de los guionistas de la película, José Watanabe: «No entiendo por qué quieren que la realidad sea expresada de modo documental, sin aceptar que también se puede ficcionar»<sup>207</sup>.

La historia transcurre desde la perspectiva de los dos personajes ya mencionados. Luego de la escena en donde Maruja les cuenta una historia a los locos, observamos a Alejandro en pleno combate pugilístico, el cual perderá. Sin futuro promisorio en el boxeo, pero con una habilidad especial con los artilugios mecánicos, Alejandro se gana la confianza de Manuel, una especie de tutor de un grupo de delincuentes juveniles. Manuel le ofrece a Alejandro una oferta de trabajo, un robo. Alejandro, en un primer momento, duda, pero finalmente accede. Para la consecución de tal robo planeado, Manuel y la pandilla necesitan un loco de la calle. Así, podrán ingresar a la “fábrica” de la madrina de Maruja. Un loco es la llave para el anhelado botín. De ahí en más, la historia transcurre entre los locos y los sanos. La diferencia entre ambos estriba en que los locos no reconocen ni perciben su entorno, les es extraño y peligroso. Pero, estar loco además constituye la creación de un universo paralelo, la evasión de la realidad después de la pérdida de la razón, el punto de quiebre ha debido de ser traumático, el loco capturado y llevado por Alejandro y su grupo es un ex obrero, como el padre de Alejandro.

- Manuel, jefe de la banda: “¿*Carnet del Seguro Obrero? Éste se ha loqueado hace poco, porque el carnet es del año pasado. ... Viejito, ¿tú te llamas Lorenzo Benítez?*”

En *Maruja en el infierno* la representación de la sociedad es paradójica. Pues, antes de llevar al loco hacia la “fábrica”, observamos a un grupo de obreros sindicalistas reunidos en un bar. Los obreros están aparentemente en huelga, quizá han sido despedidos como el padre del otro muchacho del grupo, un obrero comunista. De esta forma, los “sanos” de la película no trabajan, sino están en huelga, o delinquen, o viven del trabajo de los locos. Es como si el mundo estuviese al revés, en donde los locos trabajan y los “sanos” viven al margen de ello, están ahí pero son casi elementos accesorios del universo de los locos, los cuales están por todas partes, son los guardianes de paso (los locos del vagón) de la ciudad de los “sanos” hacía el mundo de los locos.

---

<sup>207</sup> Entrevista a José Watanabe. *Quehacer*, #30, 2006, p. 31.

- Líder: *Mira, compadre* –señala hacía la mesa de los obreros reunidos- *creen que están en un mitin.*  
[...]
- Michi, otro miembro de la banda: *Oye, -se dirige a Alejandro- ¿Tu viejo sigue trabajando en la ensambladora? A mi viejo lo botaron.*
- Michi –ante la pregunta de otro muchacho-: *Mi viejo era dirigente, huevón.*
- Líder: *Ay chucha, comunista tu viejo.*

A través de esta representación, Lombardi imprime en la película un ambiente de desolación, en particular de crisis económica, rasgo que comienza a atenuarse durante el primer lustro de los ochenta; así la ciudad no fue siempre la ciudad en crisis que se observa en la película, pues el loco capturado por la banda del viejo Manuel fue obrero, es la personificación de un pasado sino glorioso por lo menos más estable. En la película, el taller se ubica en la periferia de la ciudad, aquí la marginalidad todavía es un elemento ajeno al centro de la misma; por ello el loco es rechazado de los callejones cuando se le persigue. Un comentario sintomático lo realiza un taxista luego de la captura del loco:

- Taxista: *Parece que Lima está llena de locos, ¿qué será? Mucho pendejo hay acá en Lima, pendejos y serranos, eso es lo que sobra acá. Por eso, la ciudad está como está.*

La frase del taxista no solo transmite el descontento por la situación económica, social y política de la ciudad, sino también la búsqueda de una explicación al momento que les toca vivir. Su esbozo de explicación consiste en la búsqueda de chivos expiatorios de la decadencia urbana, estos serán los marginales de la ciudad, los locos y los serranos.

Cuando Maruja conoce a Alejandro una de las preguntas más sugerentes que le realiza es acerca de cómo es la vida afuera de la “fábrica”. Maruja le pregunta a Alejandro: «¿Qué tal es Lima?» Alejandro le responde parcamente: «grande». Maruja está obsesionada además con el infierno y la locura. A diferencia de los locos, Maruja reconoce la miseria y desolación en la que vive, desea escapar. Pero, Alejandro que viene de la ciudad tampoco se siente aceptado y cómodo en ella, ha fracasado como ciudadano productivo y todo parece indicar que también lo hará como delincuente. Por ello, la conexión entre ambos es casi instantánea, a través de un relato visual ambos personajes parecen reconocerse en sus miserias y anhelos. Sin embargo, la consecución de su encuentro tiene como escenario un lugar ajeno, una especie de escondite, en donde Maruja

siente «que nadie la friega». Maruja escapa del mundo de los locos, como ella misma dice: «aquí está la vieja con su negro y unos cuantos locos». En cambio, Alejandro escapa del mundo de los “sanos”, dice en relación a la pandilla del viejo Manuel, «...lo que pasa es que son unos malditos». Así, observamos que ambos no desean ser reconocidos como miembros de su universo social, Maruja y Alejandro temen a la locura y la delincuencia, respectivamente. Por eso, cuando Alejandro llama “loca” a Maruja, ésta queda perturbada, ensimismada en sus pensamientos. Alejandro, al ser descubierto por Maruja, niega ser como los demás, le jura que iba a contarle el plan.

Otros dos temas retratados en la película de Lombardi fueron: el transporte y la seguridad. El primero es registrado de manera diferente en ambos casos, pues en la película de Lombardi el transporte es un personaje velado, casi imperceptible. Solo observamos al taxista y algunos fotogramas del parque automotor limeño de la época, pero este elemento parece no ser algo relevante para la historia. En *Maruja en el infierno* el lugar que genera la sensación de inseguridad son los extramuros de la “fábrica”, Maruja siente temor hacia la ciudad, aunque la misma le genera una atracción por volver a ir. Así, la sensación de inseguridad es un elemento no identificable, los personajes reconocen que la ciudad es peligrosa pero no lo transmiten con palabras, sino con sensaciones.

En la película de Lombardi el desenlace ocurre cuando “Malagua” reconoce el plan de Alejandro y sus compinches. «Nadie sabe para quién trabaja», dice “Malagua” y sabe que es su momento, la oportunidad que estaba esperando para asesinar a la madrina de Maruja y capturar el botín. Luego, todo ocurre de manera vertiginosa, el líder de la pandilla enfrenta a Alejandro, lo golpea a él e intentar violar a Maruja. Alejandro libera a los locos y estos asesinan al líder de la pandilla. Después de este cruento desenlace<sup>208</sup>, Maruja y Alejandro deciden liberar a los locos y dirigirse hacia la ciudad<sup>209</sup>:

---

<sup>208</sup> El desenlace de Lombardi se posiciona explícitamente en el imaginario común que comparte con los espectadores. Bedoya señala lo siguiente respecto de ello: «La apelación al conocimiento del espectador acerca del modo de vida y las circunstancias de la Lima de 1983 en la que se ambientaba la cinta, era casi la insinuación de que esos personajes terminaban siendo arrojados a la lucha por la supervivencia en un mundo hostil e inseguro...» (1997: 81).

<sup>209</sup> Sobre los desenlaces en el cine de Lombardi, Bedoya apunta lo siguiente: «En sus películas no hay finales felices ni finales desgraciados. En *Maruja en el infierno*, la conclusión era más bien interrogante. La salida a la fábrica, si bien insinuaba un paso hacia la “liberación” de ese grupo humano hasta entonces explotado, no era, a fortiori, una situación regocijante o culminante» (1997: 81).

- Maruja: *Parece que habrá sol.*
- Alejandro: *Ni me di cuenta cuándo amaneció.*

### 3. Contextos de la realización y del estreno

*Maruja en el infierno* coincidió con el clima electoral de las municipales de 1983. Estrenada en el momento más álgido del ambiente electoral de aquel año, la película describía algunos de los problemas urbanos que estaban en carpeta de los principales candidatos: la seguridad, el parque automotor y la basura. La victoria será finalmente obtenido por el candidato de la Izquierda Unida, Alfonso Barrantes, un profesional de origen provinciano, quien con su carisma había seducido a una ya variopinta población electoral.

### 4. Impacto en medios de comunicación

El tercer largometraje de Lombardi tuvo una acogida favorable dentro del terreno de la prensa especializada. Considerada como un «indicio de clara recuperación en el cine nacional»<sup>210</sup>, fue así mismo interpretada como una cinta que narraba de manera clara y directa la crisis económica que empezaba a ser un fenómeno recurrente en aquellos años. Y que tenía a los marginados como su rostro más visible. Sobre ello, Guillermo Niño de Guzmán anotó lo siguiente:

La película cobra gran actualidad en la medida en que ha sido planteada también como una gran metáfora de la situación que vive el país. La visión de la ciudad como una gran barriada –diferencia notable respecto a la novela- poblada por seres miserables, algunos desquiciados, la mayoría sin ninguna esperanza en el futuro, no está muy lejos de la realidad<sup>211</sup>.

Para muchos críticos, *Maruja en el infierno*, que «también revelaba la preocupación que Lombardi ya había mostrado por los personajes marginales»<sup>212</sup>, había logrado tal éxito de recaudación gracias a la temática narrada que le permitía una relación efectiva con el imaginario del espectador. Como señaló Augusto Cabada, en 1984: «lo que realmente importa es que *Maruja en el infierno*, más allá de gustos y colores, ha demostrado las

---

<sup>210</sup> Oxandabarat, 9 de octubre de 1983, p. 15.

<sup>211</sup> Niño de Guzmán, 24 de octubre de 1983, p. 56.

<sup>212</sup> *Ibíd.*, p. 56.



posibilidades de existencia de un cine nacional de calidad y accesible al imaginario de su público»<sup>213</sup>. Esta suerte de imaginario compartido representó además un proceso de «identificación que [la película] logró despertar en el espectador: el habitante de esa Lima cada vez más marginal, más peligrosa, más llena de locos»<sup>214</sup>.

## 5. Respuesta del público

*Maruja en el infierno* fue una de las películas más exitosas de 1983, con «un enorme éxito de taquilla superada solamente por *E.T.* y *Octopussy*»<sup>215</sup>. Consolidó asimismo la relación indisoluble entre Lombardi y un público que cautivamente respondía ante sus nuevos proyectos. Por otro lado, es una de las pocas películas peruana que gozaron de una recepción favorable tanto de la crítica como del público en general.

### **Gregorio (1985)**

#### 1. Ficha técnica

**Fecha de estreno:** 7 de marzo de 1985. **Director:** Grupo Chaski (Fernando Espinoza, Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi) **Guión:** María Barea, Fernando Espinoza, Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi, Susana Pastor. **Producción:** Grupo Chaski. **Actores:** Mariano León de la Torre, Vetzy Pérez Palma, Augusto Varillas, Manuel Acosta Ojeda, Rafael Hernández. **Duración:** 90 minutos.

#### 2. Análisis argumental

Como la mayoría de las películas de la época, *Gregorio* nació de una inquietud personal. El realizador audiovisual suizo Stefan Kaspar deseaba conocer ese ambiente de la población migrante andina en Lima transmitido por Enrique Congrains en su famoso cuento *El niño de junto al cielo*<sup>216</sup>. El cuento del autor de *Lima, hora cero* mostraba cómo un pequeño niño migrante de los andes peruanos sufría un tortuoso choque cultural al arribar a Lima y ser engañado por otro niño aparentemente inocente. Para Kaspar el cuento era el pretexto idóneo para realizar un documental sobre la realidad social de los países del tercer mundo que sirviera como medio de sensibilización educativa en Suiza. El propio Kaspar recuerda la experiencia:

<sup>213</sup> Cabada, marzo de 1984, p. 30.

<sup>214</sup> Salcedo, febrero de 1984, p. 79.

<sup>215</sup> Ledgard, enero de 1984, p. 72.

<sup>216</sup> El cuento pertenece al compendio de relatos cortos titulado *Lima, hora cero*.

Dentro de esos libros, un cuento que me gustó mucho se llamaba *El niño de junto al cielo*, de Enrique Congrains. Describe el primer choque cultural de un niño indio que llega con su familia al cerro San Cristóbal, de ahí a la ciudad, se encuentra con niños, sufre ese choque cultural, lo engañan y descubre esa otra Lima [...] Me impactó tanto que pensé en investigarla, escribir un guión, tratar de realizar una película. En 1978, envié una solicitud de apoyo para ese viaje, lo logré y vine al Perú<sup>217</sup>.

Al llegar Kaspar a Lima se dio cuenta de que no era posible realizar tal largometraje sin la participación directa de cineastas peruanos, pues «[esa visión desde fuera no era del todo correcta], cuando debía ser desde adentro, con cineastas que vivieran aquí y que conocieran esta realidad»<sup>218</sup>. La idea de representar la realidad a través de la ficción fue uno de las piedras angulares del proyecto audiovisual del Grupo Chaski. Kaspar se refiere a ello de la siguiente manera:

Desde el 82 lo que queríamos hacer era un cine que tenga que ver con la realidad social del país, que hable de los problemas que hay, que denuncie injusticias pero también demuestre las fuerza positivas, los valores que hay, que hable de la vida, que hable de la realidad del país<sup>219</sup>.

Luego de casi cinco años de la iniciativa de Kaspar y después del polémico cortometraje documental *Miss Universo en el Perú*, el Grupo Chaski iniciará las grabaciones de *Gregorio*. La película se estrenará en marzo de 1985 y narra la historia de un pequeño niño migrante y su adaptación en la ciudad de Lima. Desde la elección de nombrar a la película con el nombre del protagonista principal, los *Chaskis* plantearon una narración en donde los niños trabajadores de la calle salen del anonimato y constituyen un personaje protagónico de la película. Pero además, *Gregorio* permite realizar una lectura de la migración andina en Lima radicalmente distinta de la propuesta por Leónidas Zegarra en *De nuevo a la vida*; en donde abundan las referencias maniqueas y una carga de *miserabilismo* excesivo.

La película inicia con una escena sugerente: la crisis del agro peruano como contraste del bucólico paisaje andino. A partir de esta escena, el Grupo Chaski refleja la principal razón por la que el sector más empobrecido del campesinado peruano migra hacia

---

<sup>217</sup> Kaspar, 2007, p. 24.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 22.

la capital. Ante esta situación, el padre de Gregorio decide dejar sus tierras y viajar en un primer momento solo hacia Lima. Como observamos en los siguientes diálogos:

- Abuelo de Gregorio: *“Voy a ir a Lima” dices. Vas a regresar llorando. En las calles no vas a encontrar ni qué comer. Vas a terminar lustrando zapatitas. Todavía tendrás que pedirle plata a tu mujer... ¡a tu mujer! Al menos tenemos una chacrita, en donde trabajar.*

[...]

- Machico, tío de Gregorio: *Se van de nuestra tierra como locos... te das cuenta de la cantidad de gente que se va... y termina lavando platos en restaurantes. ¿Tus hijos, tu mujer, cómo estarán?*
- Padre de Gregorio: *No hay otra posibilidad,... he decidido viajar. Me marcho mañana.*

Tiempo después, Gregorio viajará al lado de su madre y su pequeño hermano. Al llegar a la capital, luego de un viaje realizado en un camión de carga, Gregorio encuentra a su padre trabajando como ayudante de albañilería. Ubicados, en un primer momento, en la casa de un amigo se desarrolla una sugerente conversación entre los padres de Gregorio, en ella el padre le advierte a su mujer que de ahora en adelante no deberá hablar en quechua, pues de ser así será irremediabilmente discriminada: *«Oye, pero ¡no vas a estar hablando en quechua, ah! Nadie te va a entender»*. Es a partir de esta escena donde puede observarse un interesante caso de marginación interiorizada: el padre de familia reconoce no solo que el quechua no es un rasgo para ser expuesto en una ciudad abiertamente discriminadora, sino además muestra como la mujer andina es doblemente marginal, por ser mujer e india<sup>220</sup>.

Para ayudar con la economía familiar, Gregorio trabaja ocasionalmente como lustrabotas en los alrededores de la plaza San Martín. La imagen de esta céntrica plaza constituye además una representación simbólica de la ciudad de aquel entonces, en donde conviven en un mismo espacio el oligárquico Club Nacional, los cómicos ambulantes y los comerciantes callejeros<sup>221</sup>. Es aquí donde Gregorio es confrontado por otros niños que se dedican al mismo oficio. En una conversación que vuelve a tocar el punto de la

<sup>220</sup> Esta reflexión proviene de una clase de Nelson Manrique, aunque con la atinencia de que la referencia era sobre la mujer y su doble condición de india.

<sup>221</sup> Santivañez, 2010.

discriminación entre los propios sectores marginales, los niños le piden a Gregorio abandonar su “centro laboral”, alegando que no desean competencia: «*Compadre, ¿a qué vienes acá? Búscate otro sitio. Veté para otro sitio*”. Al igual que en el cuento de Congrains, son los niños quienes representarían el estado de mayor decadencia moral por la que atraviesa la ciudad, pues en esta *bestia de mil cabezas* no puede confiarse en nadie, ni siquiera en los personajes que son aparentemente tan inocentes como uno. Así en Lima la *criollada* que funge como medio de adaptación en la ciudad no es una cuestión de malicia, sino de supervivencia.

La primera víctima de la ciudad simbolizada como una bestia será el padre de Gregorio, quien padece una infección respiratoria. Sin el apoyo económico paterno, la familia de Gregorio se verá obligada a abandonar el cuarto en donde viven. Obligados por las circunstancias, Gregorio y su familia invaden, junto con otros migrantes desarraigados, un vasto arenal desocupado a las afueras de Lima. Entre los padres de Gregorio y el compadre de estos se discute sobre ello, sobre su condición marginal por ser pobres, migrantes e indios:

- Padre de Gregorio: *Compadre, usted me dijo que había bastante trabajo. [...] Yo lo que quiero es conseguir un cuarto.*
- Compadre: *¿Qué cuarto? ¿A dónde vas a ir a conseguir un cuarto? No te alcanza con lo que ganas un mes.*
- Padre: *Yo escuché en la radio que el gobierno está haciendo casas de interés social. Eso podemos aprovechar.*
- Compadre: *Y le vas a creer al gobierno, compadre. Esas casas no son para los pobres. Pasado mañana, en Villa El Salvador hay una invasión.*
- Padre: *¡Villa el Salvador queda muy lejos! Lo único que queda será regresar pues.*
- Madre de Gregorio: *¿Regresar? ¡para qué! Yo no voy a regresar, ¿quieres que tus hijos se mueran?*

Gregorio, que sigue trabajando, viaja diariamente a Lima en donde se relaciona amicalmente con un grupo de niños que como él se dedican al oficio de lustrabotas. Constituido como un grupo de niños desamparados, Gregorio y sus amigos deambulan por una ciudad que los margina socialmente. Escena sintomática de esta marginación se suscita cuando el grupo de lustrabotas incursiona en un barrio de clase media alta. No obstante, la película del Grupo Chaski está lejos de representar una visión idealizada del desamparo infantil. Una muestra de ello no solo es el hurto que realizan los pequeños en un parque de

diversiones, sino principalmente en esa especie de centro de autogestión en el que se convierte el bus abandonada en donde sobreviven un grupo de niños abandonados. Y en donde además podemos ser testigos de los testimonios de estos seres indefensos:

- Niño: *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, no hay quien lo pare. Le pegaba a mi vieja, a mis hermanos más chicos. Hasta que un día yo no me aguante, agarre un fierro y se lo tiré por la cara. Salí corriendo de mi casa, pero yo extraño a mi vieja. No puedo regresar a mi casa.*

El desenlace de *Gregorio* tiene muy poco de un final edificante. Gregorio, luego de participar involuntariamente en el hurto de una billetera, decide quedarse con el botín. Sus compañeros al darse cuenta de que Gregorio no era ya aquel niño ingenuo que conocieron en un primer momento terminan golpeándole. No obstante, Gregorio, a pesar del humillante estado en el que se encuentra, se pone de pie y continúa su camino a casa. Teniendo aún el dinero en su poder, el protagonista decide gastarlo en sus antojos personales. La película cierra con un pequeño soliloquio por parte de Gregorio, en donde afirma cómo finalmente ha terminado por adaptarse a la ciudad. A diferencia del niño protagonista del cuento de Congrains, Gregorio descubre una ciudad peligrosa donde la *criollada* es el único medio de supervivencia.

### 3. Contextos de la realización y del estreno

A diferencia de otras películas peruanas de la época, *Gregorio* tenía una ligazón más marcada con el contexto de su realización, por lo menos en la propuesta formal de esa suerte de “neorrealismo a la peruana” que desarrollaron los *chaskis* en la década de 1980. Testimonio de ello fue la etapa de post-producción, en donde paradójicamente coincidió con dos hechos sintomáticos. Por un lado, el Grupo Chaski, en su afán por difundir la cinta, establecerá un trato con el programa municipal del Vaso de Leche para promocionar la película a través de sus medios publicitarios<sup>222</sup>. Por otro lado, la lamentable muerte de un niño indigente en la Plaza San Martín terminó siendo la base empírica del relato

---

<sup>222</sup> Kaspar señaló lo siguiente respecto de ello: «Terminada la realización y cuando estábamos por lanzar la película coincidimos con una coyuntura política en la cual Alfonso Barrantes llegó a ser el alcalde de Lima. Alcalde de Izquierda Unida. Uno de sus primeros proyectos fue el vaso de leche para los niños pobres. *Gregorio* y la campaña del vaso de leche salieron en paralelo» (2007:26).

cinematográfico que denunciaba aquel abandono que sufrían muchos niños anónimos como Gregorio<sup>223</sup>.

#### 4. Impacto en medios de comunicación

La crítica cinematográfica peruana recibió la película con cierta simpatía. Aunque cuestionó su marcado tenor de denuncia documental, no obstante le reconoció su intención por sensibilizar del problema de la mendicidad infantil a los espectadores peruanos poco habituados a una proyección similar<sup>224</sup>. Fue este tema, el de la marginalidad infantil, el que fue resaltado por la prensa especializada como el principal aporte de *Gregorio*. El periodista de iniciales J. Ch. K. mencionó lo siguiente:

Y poco importa si la película tiene errores en el sentido ortodoxo. La belleza de la imagen y la fuerza de su expresión, componen un importantísimo testimonio del proceso que está sufriendo nuestra identidad peruana [...] Después de ver *Gregorio*, recién reconocerá parte de lo que está pasando en el Perú. Porque recoge con objetividad pasmosa –de ahí la no magia del cine-, el otro lado de la línea. Y entonces apreciará con toda lucidez algunas causas y consecuencias de nuestra convulsión social<sup>225</sup>.

Sobre el tema de la ficción y el documental como género pertinaz para este tipo de historias, Isaac León Frías señaló lo siguiente sobre *Gregorio*:

[La película] no es una excepción [a la disyuntiva entre el documental, la ficción o la crónica cinematográfica] y nos permite constatar, una vez más, los desafíos que suponen encontrar los caminos más adecuados a la necesidad de aportarle una forma fílmica al testimonio social, en este caso el abandono de la infancia marginal en la Gran Lima<sup>226</sup>.

#### 5. Respuesta del público

El éxito de la película puede ser graficado por dos hechos sintomáticos. Por un lado, la identificación de muchos niños que como Gregorio se dedicaban al trabajo de lustrabotas. Muestra de ello fue la presencia constante de estos niños en las funciones de *Gregorio*. Por otro lado, el éxito en la recaudación de la película permitió que pueda ser proyectada más allá de la obligatoriedad de dos semanas estipulada por ley. Este hecho preocupó de

<sup>223</sup> El Grupo Chaski referenció este hecho en la publicidad del filme: *Gregorio, el drama de los petisos*.

<sup>224</sup> Peñaherrera, 4 marzo de 1985, p. 63.

<sup>225</sup> Ch, 10 de marzo de 1985, p. 68.

<sup>226</sup> León Frías, 11 de marzo 1985, p. 63.

sobremuera a los empresarios, quienes basaban su negocio en la proyección de blockbusters estadounidenses. En un intento por frenar esta arremetida provocada por *Gregorio*, los empresarios intentaron convencer al colectivo audiovisual de dejar de proyectar la cinta a cambio de una compensación económica. Respecto del éxito del filme, Kaspar recuerda lo siguiente:

Esa experiencia de ver con una cierta distancia la misma realidad que la gente de los barrios marginales conoce era lo nuevo y eso era lo que hacía que un padre de familia de Villa El Salvador vaya tres domingos seguidos a ver el filme. Nosotros entrevistábamos, investigábamos que pensaban, que sentían los pobladores [...] Recuerdo la respuesta de un padre de familia sobre el hecho de ir a ver el filme de manera frecuente: “Sí, claro, pero yo he notado que después de los domingos hay un nuevo espíritu en mi casa, si ese chico (*Gregorio*) puede, entonces nosotros también, por eso venimos otra vez” [...] Si alguien de tu misma realidad, de tu misma condición es protagonista de una historia, entonces todos podemos ser protagonistas, eso lo vimos con los niños en el cine Tacna donde estuvo más de 11 semanas<sup>227</sup>.

### ***Los Shapis en el mundo de los pobres (1986)***

#### 1. Ficha técnica

**Fecha de estreno:** 11 de setiembre de 1986. **Dirección:** Juan Carlos Torrico. **Guión:** Carlos Orellana. **Producción:** Asmont Producciones Fílmicas S.A. **Actores:** Jaime Moreyra, Julio Simeón, Lucho Guevara, Julio Agüero, José Loayza. **Duración:** 80 minutos.

#### 2. Análisis argumental

A raíz de la popularidad del grupo musical “chicha” *Los shapis*, Juan Carlos Torrico<sup>228</sup>, un joven cineasta limeño de clase media, decidió realizar una película sobre las adversidades y triunfos de este exitoso grupo originario de Huancayo<sup>229</sup>. A pesar de que *Los Shapis en el*

<sup>227</sup> Kaspar, 2007, p. 28.

<sup>228</sup> Torrico estudió Letras en la Universidad Católica, pero descubrió su vocación en los talleres de cine dictados por Robles Godoy. Al igual que otros cineastas de este período, Torrico tenía un interés particular por retratar la marginalidad: «Yo le tomé cariño al tema, me interesó mucho lo de la cultura marginal. La cultura de todo lo que rodea a Lima, la que está en los cerros. Un colectivo de enorme creatividad. Y eso es un poco lo que retrata la película... Y la gente lo reconoció así». (Entrevista a Juan Carlos Torrico, 6 de noviembre de 2013).

<sup>229</sup> Sobre el surgimiento del proyecto, Torrico señala lo siguiente: «El proyecto nace del interés de un empresario, Carlos Montenegro [fundador de la productora llamada “Ultramar Films”], que deseaba hacer una película que fuera masiva, que fuera un éxito. Un día me llama y me dice *hay que hacer una película*. Pero él no sabía de cine, lo que sí sabía era de negocios, porque era comerciante. Me dijo que había que hacer una

*mundo de los pobres* se constituye, como otras tantas películas sobre grupos musicales, como una cinta en la que una banda de música se erige el principal protagonista; no obstante, a través de la historia de *Los Shapis*, pueden observarse algunos elementos de la marginalidad en la ciudad de Lima, desde la representación de la informalidad hasta la construcción de ese “universo chicha”. Torrico reafirma esta observación de la siguiente manera:

Cuando hay una guerra todo se desorganiza, todo toma otro ritmo. Fueron años muy difíciles. En esos años, Lima era horrible. Tú veías todo el centro de Lima lleno de ambulantes. Pasa que no había trabajo... y la gente salía a vender algo. Todo era monstruoso, viejo, destartado... el basural, el transporte... un país desorganizado, un país fregado<sup>230</sup>.

La película constituye una metáfora de cómo las poblaciones migrantes marginadas, en un primer momento, terminan finalmente imponiendo sus prácticas socioeconómicas y culturales, convirtiéndose así en el patrón hegemónico de la década de los ochenta. Respecto de ello, el director de la película afirmó lo siguiente:

Mis películas son reflejo de un país ya en crisis, un país pobre... empobrecido. Y el país no ha sido necesariamente un país pobre, pero llegan los militares y... se empezó a hundir el barco. Han sido casi treinta años de hundimiento y el cine ha estado ahí de testigo<sup>231</sup>.

La cinta fue promocionada como «la película del pueblo para el pueblo» y tuvo como principal destinatario a ese público marginado de las narraciones cinematográficas de la época: los consumidores de la música chicha. El propio Torrico había afirmado durante la campaña de promoción sentirse ajeno a ese universo sociocultural, pero que finalmente decidió desarrollar un proyecto que le permitiese difundir un retrato de la época y que tuviera buena acogida. Así, para el director de la cinta, *Los Shapis en el mundo de los pobres* era una «película dura, con trazos gruesos, una narrativa elemental y una historia simple, que se puede entender si en el menor esfuerzo, que divierte y está dirigida a un público marginal, pero puede desbordar a estratos sociales de mayor nivel»<sup>232</sup>.

---

película sobre la *música chicha*, así contactamos con Los Shapis, el grupo más conocido de la época». (Entrevista a Juan Carlos Torrico, 6 de noviembre de 2013).

<sup>230</sup> Entrevista a Juan Carlos Torrico, 6 de noviembre de 2013.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> León Frías, 11 de marzo 1985, p. 63.



*Los Shapis en el mundo de los pobre* inicia con una referencia directa de la discriminación hacia la música chicha. En un pequeño concierto, mientras *Los Shapis* esperan su turno para tocar, se observa a una agrupación tocando cumbia colombiana. Llegado el turno de la agrupación huancaína, la fiesta se desarrolla sin mayor problema hasta que en el cierre de la segunda canción dos personas se quejan de porqué una agrupación como esa esté tocando ahí: «*¿Qué están tocando esos cholos? Yo he venido por salsa y no por huayno. ¡Qué tal vaina!*». Reclamando el retiro de *Los Shapis* y la elección de otros géneros musicales, se arma una gresca que termina por cancelar el concierto. Por si no fuera demasiada afrenta, el organizador del concierto, Don Cayetano, les reclama a *Los Shapis* por qué tocaron ese ritmo musical.

- Don Cayetano –dueño del local-: *Seguramente me han venido con esos huaynos con trafa.*
- Chapulín: *¿Qué dice señor?*
- Don Cayetano: *Ah no entiende, esa porquería que ustedes cantan, carajo. El trato no era ese, ustedes tenían que tocar cumbia o salsa.*
- Chapulín: *Es chicha folk, para su conocimiento.*
- Asistente de don Cayetano –interrumpiendo en la discusión-: *Miren, hermanos. Acá don Cayetano los ha contratado para que toquen cumbia. Es bien fregado tocar huayno, porque es triste, mueve a la masa. Es melancólico.*
- Don Cayetano: *Yo necesito aquí músicos que entretengan a la gente. Si quieren tocar el folklore andino váyanse a la punta del cerro.*
- Chapulín: *Yo no tocó otra cosa ni de a vainas.*
- Don Cayetano: *Entonces se jodieron. ¡A mí!, justamente a mí, cuatro cholos serranos. Yo soy italiano de nacimiento, limeño porque me da la gana. Aquí las condiciones las pongo yo.*

Luego de su frustrada incursión en el mundo de los conciertos populares, Julio Simeón “Chapulín” y Jaime Moreyra, líderes de la agrupación, deambulan desempleados por la ciudad. Ante los aprietos económicos, Moreyra le comunica a “Chapulín” su deseo de regresar a Huancayo. Aunque por un momento “Chapulín” pareciera estar de acuerdo con Moreyra, termina señalando que la agrupación no puede darse por vencida, pues son la voz de los que no la tienen, la voz de los migrantes. Comprometidos nuevamente con su esfuerzo musical, Moreyra y Simeón logran organizar un pequeño concierto. Promocionado el evento, días antes de la presentación, los miembros del grupo son arrestados por sospecha de proselitismo senderista. Aunque la escena aparenta ser una confusión cómica, no obstante revela cómo el temor del senderismo en Lima era ya palpable en 1986. Pero

también permite observar la categorización del senderismo a través de estereotipos basados en los fenotipos y el origen social: provincianos que se mueven en la oscuridad.

- Policía: *A ver, a ver, tranquilitos. Todos contra la pared.*
- Chapulín: *Somos artistas, mi capitán. Estamos pegando nuestros cartelones.*
- Policía: *¡Artistas! Y con esa pinta.*
- Chapulín: *Somos artista del pueblo. Somos artistas peruanos.*
- Policía-luego de mirar el afiche del concierto: *¡Carajo!, estos son terrucos. “Ven a la explosión”. Esto lo arreglamos a la comisaria.*

Recluidos en una comisaria, *Los Shapis* conocerán a un empresario provinciano, quien les señala que la única forma en la que conseguirán éxito es manteniendo su identidad provinciana migrante: *«así es acá en Lima, aquí si te ven la cara de cholito, te fregaste. [...] Pero, yo al toque les paro el macho. Aquí lo único que tiene que hacer uno es no “alimeñarse”. Nosotros somos cholos y hay que conservarnos como tal».*

El empresario ahora convertido en el manager de la agrupación propone conseguirles un contrato discográfico. Rechazado por las más importantes casas disqueras, el único acuerdo posible se da entre dos marginados por el *establishment* discográfico: una agrupación chicha y una disquera al borde de la quiebra. La apuesta por *Los Shapis* no obstante es un éxito arrollador. Traducido en ventas de discos y entrevistas en los medios de comunicación, será de tal dimensión el éxito de la agrupación huancaína que tocarán en el estadio del equipo de fútbol Alianza Lima. El desenlace de *Los Shapis en el mundo de los pobres* no tiene, al igual que las otras películas de la época, un carácter eminentemente feliz, pues la nostalgia por la muerte de la enamorada que dejó “Chapulín” en su pueblo marca el ambiente del final de la cinta. En una conversación que marca el tenor de la película en su totalidad, Moreyra le dice a Simeón que no debe entristecerse, que han cumplido con dar voz a quienes como ellos fueron marginados por una ciudad que los despreciaba, que ahora luego de tantas adversidades son el reflejo de que con empeño pueden lograrse los objetivos trazados:

- Moreyra: *Ya pasó lo peor, hermano. Piensa ahora en tu futuro, piensa en los que se burlaron de nuestros afanes.*
- Chapulín: *Tienes razón. Debo pensar en nuestro futuro, en nuestro pueblo.*

### 3. Contextos de la realización y del estreno

El fenómeno de la denominada música chicha<sup>233</sup> le debe al grupo huancaíno de *Los Shapis* el éxito y notoriedad que aún conserva y que en su momento de mayor apogeo hizo bailar a las nuevas generaciones de migrantes asentados en Lima. La cinta de Torrico coincidió con ese auge y se valió del mismo para retratar la historia del grupo quizá más exitoso del género. Por su lado, *Los Shapis*, no dudaron no solo de autoproclamarse orgullosamente como una agrupación chicha, sino además se adjudicaron la autoría de ser el primer grupo que adoptó el rótulo “chicha” sin complejos.

### 4. Impacto en medios de comunicación

A diferencia de las otras películas reseñadas en la presente investigación, *Los Shapis en el mundo de los pobres* cargó con el estigma de ser una cinta “populista” de escaso valor cinematográfico<sup>234</sup>. Y en donde además el argumento era un simple pretexto para obtener ganancias económicas con la taquilla. No obstante, existen algunas reseñas esporádicas que dan cuenta de cómo fue percibida la obra prima de Juan Carlos Torrico. Una de estas reseñas refleja cómo la parafernalia de la música chicha fue interpretada como una especie de “invasión cultural”:

Era lo que nos faltaba. Como si fuera poco el acelerado crecimiento del mundo “chicha”, que amenaza invadir hasta los hasta ahora pacíficos barrios de clase media con sus colores estridentes, su música monótona y melancólicamente alegre, nos ha nacido un cine chicha. Un grupo laborioso de peruanos, curiosamente ajenos a los bailódromos donde las parejas chicheras se deshacen con los acordes de *Los Shapis*, desolados antes la grave carencia, nos han hecho el obsequio<sup>235</sup>.

---

<sup>233</sup> Una de las imágenes recurrentes que aún perduran sobre la ciudad de Lima es la de una ciudad “chicha”. Aunque es cuestionable la idea de lo “chicha” como una categoría cultural, no obstante existe una analogía entre el género musical y las nociones de informalidad, desorden y suciedad. El concepto “chicha” surgió de la categorización de géneros musicales diferentes de los conocidos a mediados del siglo XX. Uno de estos movimientos musicales estaba relacionado con bandas tropicales andinas que llegaron junto con los primeros migrantes y luego terminarían constituyendo, décadas después, en verdaderos fenómenos populares.

<sup>234</sup> Esto se vio reflejado en la incomprensible resolución de la COPROCI (Comisión de Promoción Cinematográfica) de no exonerar a la película de los costos de estreno, alegando, según me lo reveló el director, a su pretensión comercial.

<sup>235</sup> La Republica, 14 de setiembre de 1986, p. 57.

Y aunque el «objetivo de la cinta era promover la imagen de un conjunto musical capaz de vender importantes cantidades de discos, polos y gorros en medio sociales marginales o emergentes», no obstante la película fue valorada como una película que:

[Describía] como a base de esfuerzo y disciplina, estos muchachos de origen provinciano han logrado reconocimiento internacional. [...] Intentará describir el mundo de los Shapis, el mundo de la chicha: expresión musical con la que se identifican miles de peruanos que le están otorgando un nuevo rostro al Perú<sup>236</sup>.

## 5. Respuesta del público

La película de Torrico gozó de una aceptación nada desdeñable. Por ejemplo, en Lima y Trujillo estuvo varias semanas en cartelera. Promocionada como «la verdadera cinta popular», *Los Shapis en el mundo de los pobres* apeló a ese nicho de espectadores no contemplados por otras incursiones cinematográficas de la época. Esa suerte de cine de los marginados de la representación marginal tuvo el éxito calculado por Torrico y compañía, de tal forma que les permitiría producir otra película de factura similar en 1990:

La película fue un éxito. Tú veías que la película reunía una fiesta popular, la gente iba en familia, disfrutaba de la cinta. Hizo alegrar a muchas personas. Les hizo ver su realidad, les hizo ver su lado profundo. Su música, sus costumbres. Todo esto me decidió a hacer mi otra película<sup>237</sup>.

## *Juliana* (1989)

### 1. Ficha técnica

**Fecha de estreno:** 22 de marzo de 1989. **Dirección:** Fernando Espinoza, Alejandro Legaspi. **Guión:** René Weber. **Producción:** Grupo Chaski, ZDF (RFA). **Actores:** Rosa Isabel Morfino, Julio Vega, Guillermo Esqueche, Martiza Gutti, Edwin Centeno. **Duración:** 80 minutos.

### 2. Análisis argumental

Después del éxito de *Gregorio*, el Grupo Chaski recibió una propuesta para desarrollar una película de similar factura por parte de la productora alemana ZDF. Ésta les exigió dos condiciones: que la protagonista sea mujer y que la estructura narrativa sea dividida en tres partes interdependientes<sup>238</sup>. Además del empeño de la productora extranjera, el Grupo

<sup>236</sup> La República, 11 setiembre de 1986, p.33.

<sup>237</sup> Entrevista a Juan Carlos Torrico, 6 de noviembre de 2013.

<sup>238</sup> Entrevista a Stefan Kaspar, 15 agosto de 2013.

Chaski insertó, al igual que con *Gregorio*, una propuesta en el donde el cine sea un medio para representar la realidad urbana de aquel entonces. Como lo mencionan los propios directores de la cinta<sup>239</sup>:

No nos hemos decidido por la ficción. La historia es real. Hemos recreado esa realidad. Ese es el punch, el punch de la realidad. [...] Siempre partimos de contar una realidad, una verdad. [...] Nos interesa contar mejor a nivel dramático, pero partiendo de que estamos contando algo real.<sup>240</sup>

La película tiene como personaje principal a Juliana, una niña que vive con su padrastro abusivo y su permisiva madre y trabaja en el cementerio “El Ángel”, pero anhela insertarse al grupo de don Pedro, en donde trabaja su hermano junto con otros niños. Sin embargo, para conseguir su objetivo Juliana deberá ocultar su sexualidad y presentarse como un niño, pero no cualquier niño, uno de la calle, que comprende los códigos de los demás.

*Juliana* se inicia con la aproximación descriptiva del tugurio limeño de la época, en ese registro de pequeñas casas hacinadas en un callejón pauperizado. En el recorrido de Juliana hacia su centro de trabajo, observamos los otros elementos ciudadanos presentes en la película: carretas ambulantes, buses, etc. De esta forma, Alejandro Legaspi y Fernando Espinoza, directores de *Juliana*, contextualizan la película, pero sobre todo nos la muestran tal como desean representarla: sin un velo precedente, es la “realidad” representada. Al igual que en *Maruja en el infierno*, la dramatización de la película guarda correlato con la propuesta del Grupo Chaski: mostrar la “realidad social” de la ciudad tal como la observan.

A diferencia de *Maruja en el infierno*, la película del grupo “Chaski”, filmada años después de la de Lombardi, parecería representar a otra Lima, quizá la heredera de la ya decadente ciudad limeña de Maruja. Aquí la ciudad está en proceso de colapso, si los locos y los adultos intercambiaban roles en “Maruja en el infierno”, en “Juliana” serán los seres más indefensos –porque no los locos también– quienes comenzarán a abrirse camino en una ciudad inhóspita y peligrosa, gobernada por un mundo de adultos perversos (el padrastro de

---

<sup>239</sup> Oswaldo Carpio, miembro del colectivo, también afirmó respecto de esto lo siguiente: «Nosotros buscamos integrarnos al imaginario popular, que nuestras cintas reflejen ese mundo bulle de la gente del pueblo, del que surgen a diario nuevas inquietudes. Nosotros solo queremos reflejar la realidad, no hacemos espejos» (Entrevista a Oswaldo Carpio, *Somos*, suplemento de *El Comercio*, 25 de marzo de 1989, p. 8).

<sup>240</sup> Entrevista a Alejandro Legaspi y Fernando Espinoza (Quehacer, #57, 1989, p. 106).

Juliana, don Pedro, etc.), corrompidos (los hombres que buscan a don Pedro en las mañanas) y permisivos (la madre de Juliana).

En *Juliana* son los niños quienes trabajan. Al igual que en la “fábrica” de locos de *Maruja*, los niños trabajan en la periferia del sistema económico, en los márgenes, en el rostro siniestro de la ciudad, los cementerios. Así como en *Maruja en el infierno*, en donde el propio centro laboral es el lugar de distensión (las historias de Maruja), en “Juliana” el cementerio es el escenario lúdico por excelencia, los niños juegan y se divierten<sup>241</sup>. En Lima, sucede todo, lo bueno y lo malo.

En la película del Grupo Chaski los locos transitan por la urbe, son un elemento de la ciudad, se convive con ellos. Asimismo, en la película del Grupo Chaski los niños trabajan y juegan en el centro de la ciudad, en sus avenidas y parques. Están ahí, son aceptados en los buses, trabajan en las calles, etc. Así, si en *Maruja en el infierno* los marginados son rechazados a la periferia, en cambio en *Juliana* los marginados toman la ciudad, la capturan, la hacen suya. En otras palabras, la ciudad se ha desbordado. Pero, también los rezagos de la ciudad de antes son el escenario en donde se desarrolla la convivencia entre los personajes. Antiguas casonas y viejas zonas industriales. Allí, don Pedro desarrolla sus actividades. Es el amo y señor de su propio feudo. Vive de lo que producen sus miembros, locos y niños indigentes.

La captura del centro de la ciudad por parte de los seres marginales, representados por el grupo de niños de don Pedro, es un elemento presente y aceptado, aunque de mala manera. Como mencioné, líneas arriba, los niños están ahí, conviven en el mundo de los adultos; pero sobre todo se han apropiado del corazón de la ciudad, de los parques, de la ciudad jardín. Por ello, cuando realizan el periplo hacia una zona residencial<sup>242</sup> su adaptación y aceptación es diferente. Para los niños el centro comercial de clase media será una especie de infierno, en donde serán expulsados por las condiciones inherentes a su marginalidad.

---

<sup>241</sup> Bustamante, 2009.

<sup>242</sup> En la película, la elite se habría desplazado hacia a los márgenes del corazón ciudadano, se ha reagrupado en una especie de gueto exclusivo.

*Juliana* no está exenta de tensiones étnicas. Si los limeños criollos desprecian a los serranos; ahora serán los negros quienes serán despreciados por los “nuevo limeños”, pero también por los propios marginales, así la palabra “negros de mierda” se escucha en relación al castigo y al desprecio. Como una especie de flagelo tan duro como los golpes de don Pedro, los niños mismos insultan a “Arañita” y “Pelé”, les dicen, por ejemplo, que no trabajan con negros, los excluyen en los momentos de mayor tensión. Así, el desprecio es concatenado, de limeños hacia los serranos, y de estos a los negros, es una sociedad aparentemente imposible, como el propio “Pelé” señala:

*Pelé: Esos gringos son un par de huevones, porque ellos ni chambear, paran vagueando no más. Nosotros, los negros, somos trabajadores, porque nosotros sabemos trabajar bien. Y negros, cholos, zambos, entre todos... nos jodemos.*

Este retrato de la ciudad, y de la sociedad en general, transmitido por *Juliana* también toca elementos relacionados con el orden y el principio de autoridad. Juliana y los niños son seres indefensos, porque son personajes desamparados, sin una figura de autoridad reconocible, que ellos aprecien. En cambio, quienes cumplen este rol son personajes perversos, abusivos y amorales; el padrastro de Juliana, don Pedro y el jefe de Juliana. Así, el retrato del autoritarismo en la película es un guiño de la característica institucional del país, esa búsqueda perpetua de un líder autoritario y carismático. Por ello, Juliana extraña a su padre y sueña con un chofer generoso y bueno, un líder, un padre:

- El “loco”: *¿Qué te pasa, Juliana?*
- Juliana: *Nada, no sé.*
- El “loco”: *No te pongas así, si estamos mejor. Recuerda lo linda que está la canción. Vamos, ánimo pues.*
- Juliana: *Sí, está bien. Pero, es como si nos faltara algo.*
- El “loco”: *...sueño que veo un ómnibus grande y bonito. Con un chofer muy amable, donde están todos los que amamos.*
- 

En *Juliana* está presente además una suerte de evasión de la realidad, pues los niños sueñan constantemente con un presente mejor. Ahí están reunidos en torno a la creación musical como atmósfera de convivencia, están representando su deseo más anhelado en el centro comercial y están, a fin de cuentas, soñando con la creación de una sociedad mejor a través de la constitución de su propia casa a la orilla del mar. Todas estas representaciones de la recreación de un presente paralelo muestran no solo la miseria de los personajes, sino

también, a través de los contrastes entre las imágenes, nos muestran la decadencia sociopolítica y moral de la época. Es el mundo exterior ese terreno inhóspito y peligroso gobernado por seres abyectos y amorales. Muestra de ello sucede cuando los niños revelan sus testimonios personales ante una cámara que funge como objeto estoico:

- Moni: *Yo soy de la selva, he sufrido mucho. Mi papá maltrataba mucho a mi mamá. Una vez llegó un conjunto chicha, y mis tíos me dijeron que cante. Bueno, mi papá se emocionó, se tomó unos tragos y le pegó a mi mamá. Yo no aguantaba, le quería matar a mi papá.*

Otro tema sugerente en la película es el de la inseguridad, la cual es perceptible en la delincuencia urbana, en la exposición gráfica del peligro de la ciudad. Ahora, lo no perceptible o reconocible es el temor a la violencia terrorista, que está presente, pero se trata de evadir. Al igual que en *Maruja en el infierno*, lo no conocido es transmitido no por palabras sino por sensaciones y gestos. Por ello, el entierro del militar genera temor, pero no es explícito, sino velado e incómodo.

El desenlace de *Juliana* ocurre cuando “Cobra”, el líder de la banda de niños, descubre el secreto de Juliana. Se lo revela a los otros niños y a don Pedro. Este último desafía a Juliana para que demuestre su virilidad, ella reafirma su condición de mujer, se desarrolla un conflicto, en donde los niños logran enfrentar a don Pedro, luego huyen. El final de la película sitúa a los niños conviviendo en un viejo bote abandonado a la orilla del mar. Allí, Juliana desea implantar una suerte de convivencia paralela a la cruenta y desolada realidad local.

### 3. Contextos de la realización y del estreno

*Juliana* coincide con dos hechos directos de la realidad nacional de aquel entonces: la hiperinflación y las elecciones municipales. Por un lado, la inflación, fenómeno económico de presencia recurrente durante los últimos años de la primera gestión de Alan García, tuvo como correlato sombrío las medidas económicas que intentaron paliarla: los paquetazos. Medidas que afectaron principalmente a la población más vulnerable como se observa en *Juliana*. Por otro lado, las elecciones municipales de noviembre de 1989 fueron el prelude de lo que ocurriría al año siguiente: el surgimiento de los *outsiders* y la crisis de los partidos políticos tradicionales. El contendor ganador de las lides municipales sería Ricardo



Belmont, un carismático conductor televisivo. Personaje bonachón que explotó una imagen de generosidad como presentador de los certámenes solidarios llamados “Teletón” y que la película hace referencia como el chofer generoso.

#### 4. Impacto en medios de comunicación

A diferencia de *Gregorio*, las críticas hacia *Juliana* fueron relativamente más favorables. Una buena fracción de las reseñas valoró el mérito de la película por matizar el tono documental de la anterior película y apostar por un ejercicio narrativo en donde la creación de personajes y la ficcionalización de la realidad eran elementos preponderantes que permitían agilizar la narración de la cinta sin dejar, por ello, de denunciar el abandono infantil en Lima. A continuación cito dos pequeñas reseñas en donde puede observarse cómo la cinta fue interpretada como una representación efectiva de la marginalidad infantil y, por otro lado, constituyéndose en un testimonio efectivo de la crisis por la que atravesaba el país durante el último tercio de la década de 1980. Por un lado, en una reseña cinematográfica se reseña lo siguiente:

El Grupo Chaski vuelve a auscultar el mundo de los niños de la calle, de los que trabajan y buscan, a su manera, abrirse un espacio para sobrevivir a la crisis, al abandono, a la falta de afecto y a la indiferencia de una sociedad que parece ignorarlos<sup>243</sup>.

Y, por otro lado, la siguiente acotación señala:

*Juliana* no se rebela contra esa línea [el retrato de la informalidad]: brilla dentro de ella, demuestra que el tratamiento sensiblero de la miseria urbana, tiene un punch melodramático que no nos podemos dar el lujo de despreciar<sup>244</sup>.

#### 5. Respuesta del público

*Juliana* tuvo una acogida en concordancia con su predecesora *Gregorio*. Aunque no logró batir los récords alcanzados por la primera, debe señalarse que para 1989 las recaudaciones del cine en el Perú habían sido afectadas por el descenso en el número de espectadores, la crisis económica y la irrupción del videocasete. No obstante, la película logró ubicarse en una posición expectante dentro del ranking anual de espectadores de 1989.

---

<sup>243</sup> Oiga, 20 de marzo de 1989, p. 68.

<sup>244</sup> Quehacer, #57, 1989, p. 107.

## *Caídos del cielo* (1990)

### 1. Ficha técnica

**Fecha de estreno:** 1 de noviembre de 1990. **Dirección:** Francisco Lombardi. **Guión:** Giovanna Pollarolo, Augusto Cabada, Francisco Lombardi, Gerardo Herrero. **Producción:** Inca Films, Televisión Española, Tornasol Films, Gerardo Herrero. **Actores:** Gustavo Bueno, Marisol Palacios, Carlos Gassols, Elide Brero, Delfina Paredes, David Zuñiga, Edgar Centeno, Óscar Vega. **Duración:** 100 minutos.

### 2. Análisis argumental

En una entrevista de 1988, a propósito del estreno de *La boca del lobo*, Francisco Lombardi señaló que estaba planeando adaptar cinematográficamente algún relato de uno de sus autores favoritos, Julio Ramón Ribeyro<sup>245</sup>. El relato en cuestión sería *Los gallinazos sin plumas* y sería una adaptación dentro de una historia coral de tres relatos desarrollados de manera paralela e independiente. La idea primigenia era representar el estado generalizado de pesimismo en el que estaba sumido el país a finales de la década de 1980. Muestra de este pesimismo desolador fue la primera elección del nombre de la película, *Nacer y morir en Lima*. A decir verdad, Lima fue el escenario principal de la película y fungió como metáfora de un país que se estaba resquebrajando a pedazos<sup>246</sup>. De esta forma, las tres historias elegidas fueron además una representación de la crisis socioeconómica del país narrada de manera transversal. Así *Caídos del cielo* narra la historia de tres colectivos marginales: una pareja de ancianos aristócratas venida a menos; la relación entre un locutor fracasado y una suicida enfermiza<sup>247</sup> y una pareja de niños huérfanos que viven con su desalmada abuela (la variante del relato de Ribeyro). En relación a esto, Lombardi afirma lo siguiente:

---

<sup>245</sup> Al igual que Lombardi, Ribeyro tenía cierta predilección por los personajes marginales. Él mismo señaló siguiente respecto de ello: «La marginalidad es otro tema [que me interesa]. Mucho de los personajes de mis cuentos son personajes que están desubicados de su medio social. Son desocupados o delincuentes o pequeños empleados descontentos de su destino, su fin...» (Entrevista a Julio Ramón Ribeyro. Quehacer. #20, 1983, p. 88).

<sup>246</sup> Ricardo Bedoya apuntó lo siguiente respecto de esta metáfora del subdesarrollo: «La cinta daba cuenta de gestos y comportamientos arraigados en un aquí y ahora: la ciudad escenario de las acciones era la capital del Perú en los años en que se devastaron esperanzas, extendiéndose entre sus habitantes el sentimiento de estar cayendo sin fin y de haber sido arrojados desde la cúspide de sus seguridades, reales o ilusorias» (1997: 113).

<sup>247</sup> Al igual que las otras películas seleccionadas, la referencia de la suicida surgió de una anécdota de Lombardi y Pollarolo.

[Esta es] una década pérdida en muchas cosas. Creo que el país se ha empobrecido de una manera terrible. Veo que la crisis de estos diez últimos años nos ha conducido a un estado catastrófico. Cada vez estamos más pobres. Hay frustración por donde uno camine. La gente se va del país. La gente no tiene ánimos. La gente no tiene ganas de hacer. Es una crisis muy profunda, de todo tipo. Y tú lo ves en todos los sectores desde el Sector Educación hasta el Sector Economía. Vivimos en medio de una crisis muy severa<sup>248</sup>.

*Caídos del cielo* inicia con un contrapicado panorámico de la ciudad de Lima, la toma va descendiendo de los edificios de clase media de la Costa Verde para luego transitar por el tumultuoso centro de la ciudad y llegar finalmente al “Presbítero Maestro”, en donde una pareja de ancianos discute sobre la construcción de su futuro mausoleo. Paralelamente a la escena, escuchamos a un locutor radial tratando de persuadir a una pesimista oyente de evitar perecer ante su sombría situación:

- Don Ventura: *Como todos los días desde la frecuencia de Alfa Radio te habla don Ventura, para recordarte que “Tu eres tú destino” [...] Respondo a la carta de la amiga Pilar N., quien se queja todo el tiempo de su mala suerte: No, Pilar, lo que a ti te ha faltado es coraje, decisión, empeño para salir adelante. Déjame que te cuente una historia, este era un hijo ilegítimo, que como tú, nunca vio a su padre, que pasó su infancia en la miseria, entre la basura, criando chanchos. Pues, bien, ese hombre nunca se resignó a esa vida, luchó por su destino y con los años llegó a dominar uno de los imperios más vastos y ricos de la historia. ¿Su nombre? Francisco Pizarro, el fundador de esta hermosa ciudad.*

En el cementerio, la pareja de ancianos observa el lento avance de las obras, ante tal situación, el Sr. Díaz Canseco se queja de la inoperancia de los albañiles. A pesar de su enfado, decide ir a cobrar la renta a sus inquilinos. Junto a su esposa llegará a un barrio de clase medio baja ubicado posiblemente en los extramuros de Magdalena. En una sugerente sucesión de diálogos en los que los inquilinos arguyen que, por razones de fuerza mayor, no podrán pagarle la renta del mes. Aquí la película refleja cómo la crisis ha zarandeado no solo a las personas más pobres, sino también a la clase media:

- Señora: *Ah, señora, ¿cómo está? Ud. siempre tan puntual. Así debería ser el gobierno para pagar los sueldos a los empleados públicos. Mi marido me ha dicho que si esto no se soluciona se van a la huelga.*

<sup>248</sup> Entrevista a Francisco Lombardi. (La República, Setiembre de 1990).

- Joven desempleado: *¿Se acuerda del negocio que me iba a salir? ¡Del que le hablé pues señora! Casito lo agarro, faltó una firmita nada más. Pero como siempre entró a tallar la política pues. Se lo dieron a otro, por tarjetazo además.*
- Jubilada: *El presidentes pues señora... tanto que prometía: que los jubilados por aquí, que los jubilados por allá. Mire la porquería que nos pagan.*
- Sastre: *Pero ahora ¡quien se manda a hacer un buen terno! No hay trabajo doña Jesús.*

Entre el enfadado y la aceptación, el Sr. Díaz Canseco terminará por aceptar un cerdo como compensación. Sin saber qué hacer con el animal, la pareja decide regalárselo a una antigua sirvienta que ahora sobrevive junto a sus dos nietos en una paupérrima choza a la orilla del mar. La historia de la abuela y los dos niños es una adaptación relativamente fidedigna del cuento de Ribeyro. El único matiz quizá se observa en cómo es concebido el cerdo, pues en la película de Lombardi es un medio que permitirá abandonar la condición en la que se encuentran estos tres personajes. Para los niños, el boleto hacia lo Estado Unidos, en donde está su madre. Para la abuela, la recuperación de la visión. Paralelamente a la búsqueda de los niños por alimentos para el cerdo, la pareja de ancianos discute con un contratista sobre los precios de los materiales del mausoleo. El Sr. Díaz Canseco sintiéndose ninguneado por el contratista le dirá que recuerde bien quién era él, un hacendado todopoderoso. No obstante, los tiempos han cambiado y ahora la pareja Díaz Canseco no es más que una humilde pareja de ancianos nostálgicos de un pasado glorioso. Rechazados en su intento por hacerse respetar, la pareja termina cediendo en su empeño. Marginados de la clase que los vio nacer, pero tampoco logrando adaptarse a los nuevos tiempos, los esposos Díaz Canseco viven a duras penas de sus rentas, depositando todo el resto de sus fuerzas en la construcción de un mausoleo en el “Presbítero Maestro”, símbolo imperecedero de un pasado que no volverá jamás:

- Contratista: *Con lo que usted ha cancelado no alcanza. Esto fue hecho hace seis meses, ¡seis meses! No puedo pretender que con el alza de precios ...*
- Sr. Díaz Canseco: *Ahí está su firma que es como su palabra. Y la palabra de un caballero es la misma seis meses antes y seis meses después.*
- Contratista: *Trate de entender tenemos una inflación monstruosa, tenemos precios por las nubes. Los precios se reajustan todos los días.*
- Sr. Díaz Canseco: *Contrato es un contrato. ¡No tiene sangre en la cara! Eso me pasa por meternos en una cueva de ladrones.*
- Contratista: *¡Me está usted llamando ladrón! Qué se ha creído, que por ser un anciano voy a permitirselo.*

- Sr. Díaz Canseco: *¡Usted no sabe quién he sido yo!*

La idea de un pasado, que aunque no glorioso, por lo menos no tan caótico ni desolador como la coyuntura que les toca vivir está presente a lo largo de la película. Además de la pareja de ancianos, pareciera que los demás personajes han sido absorbidos por la crisis y la desesperanza. De alguna forma, los niños tuvieron a su madre cerca de ellos y no vivieron en esas condiciones; la abuela no había perdido la vista; la suicida, Verónica, no debió haber estado antes sumida en ese estado. El caso anómalo pareciera representarlo el locutor, don Ventura, quien difunde mensajes de autoayuda en plena depresión socioeconómica. Un mensaje de optimismo que utilizará para salvar la vida de una joven que está a punto de lanzarse de un acantilado. A partir de este encuentro, se desarrollará una relación tortuosa entre el locutor y la joven suicida. En donde el locutor comenzará progresivamente a percibir que la realidad no puede ser solo superada con palabras aleccionadoras. En una escena, el gerente de la radio le llama la atención sobre ello:

- Gerente: *¿Qué pasa se te ha muerto a alguien? O ¿Has escuchado al ministro de economía? (...) Éstas son quejas de tus oyentes: “Antes don Ventura nos daba esperanzas”, “no necesitó prender la radio para saber que la vida es triste”.*
- Don Ventura: *Señor Ortega, le digo la verdad a la gente, lo que pienso. No puedo engañarlos.*
- Gerente: *¡Y quien te pide que los engañes! Tampoco te pido que les digas que en el cielo de Lima los pajaritos vuelan y cojudeces por el estilo. Pero háblales de la esperanza, eso les gusta, les hace bien. Pero si les dices que la vida es una mierda, se nos van a otra radio.*

*Caídos del cielo*, como otras películas de Lombardi, tiene a la muerte como un tema recurrente. No solo el cementerio o la opción por el suicidio son representaciones de este concepto, sino además la elección de las locaciones por las que transcurre el film: los basurales; los callejones empobrecidos; el centro caótico de la ciudad; etc. Los personajes asimismo padecen de alguna enfermedad física o mental. Esta suerte de estado generalizado de sufrimiento solo tiene una salida: la muerte. Dentro de las tres historias de la película el desenlace es sombrío: el suicidio de Verónica, la muerte de la abuela y la espera de la pareja de ancianos por el deceso. Esta representación de Lima y sus habitantes es quizá una de las lecturas más descarnadas de la realidad socioeconómica de finales de la década de 1980. Al igual que las otras películas anteriormente reseñadas, la ciudad está caracterizada

como un espacio en el que transitan seres marginales, personajes que además simbolizan el deterioro y la crisis económica de aquel entonces. *Caídos del cielo* no obstante se configura como un relato que cumple una suerte de corolario de la época. Final que se caracteriza por la metáfora narrativa de la muerte. Así la película retrata a un país, que sumido en una crisis económica, institucional y desgarrado por un conflicto armado interno, se dirige irremediabilmente hacia un acantilado. Como corolario de esta sensación de que la muerte está presente, Francisco Lombardi anota lo siguiente:

En realidad es difícil hacer una película que quiera transmitir un cierto estado de ánimo en estos últimos diez años sin caer en una cierta desesperanza. La película tiene como telón de fondo la muerte y todo lo que nos hemos permitido es reírnos un poco, apelar al humor, ¿acaso no es la imagen de la muerte una de las que con más fuerza ha acompañado estos años al Perú? Lo que no me parece justo es pedirle al cine que cumpla sólo una función de entretenimiento<sup>249</sup>.

### 3. Contextos de la realización y del estreno

La película de Lombardi retrata el clima más sombrío de fines de la década de 1980. Esta sensación de pesimismo generalizado transmitida por la película tiene como correlato la crisis económica de ribetes casi perentorios; el conflicto armado interno y la llegada de una nueva década. Respecto de la última, ésta estará marcada por las elecciones de 1990, la cual enfrentó a dos candidatos antagónicos, en donde el segundo, Alberto Fujimori, no desaprovecharía esas aparentes irreconciliables diferencias para sacar réditos.

### 4. Impacto en medios de comunicación

Considerada una de las mejores películas de Francisco Lombardi, *Caídos del cielo* fue ampliamente favorecida por la crítica peruana. Antes de su estreno en Lima, la película ya había sido premiada en el Festival de Cine de Toronto, en donde algunas reseñas ya avizoraban una película sombría filmada en clave de humor negro sobre la crisis peruana de fines de la década de 1980. El contexto del estreno influyó determinadamente a la hora de realizar los juicios de valor sobre la película. De esta forma, los críticos nacionales resaltaron la presencia de los marginales como signo de deterioro, el tratamiento

---

<sup>249</sup> Entrevista a Francisco Lombardi. *Caretas*, 22 de Octubre de 1991, p. 66.

descarnado de Lombardi sobre la crisis; la *metaforización* de la realidad, el afianzamiento de un cine de identidad local; etc. Ricardo Bedoya apunta, por ejemplo, lo siguiente:

[*Caídos del cielo*] se presenta como una crónica de Lima, de sus ambientes, y personajes marginales, simbolizados en aquellos que protagonizan las tres historias que se desenvuelven y se imbrican a lo largo de su desarrollo. [Así] la cinta da cuenta de gestos y comportamientos sociales que los arraigan a una aquí y ahora: la capital del Perú en los años en que se perdieron fuerzas y se devastaron esperanzas, cundiendo entre sus habitantes el sentido de estar precipitándose sin fin, de ser arrojados desde la cúspide de sus seguridades, reales o ilusorias<sup>250</sup>.

La idea de que la década de los ochenta fue una década perdida es también recogida por Federico de Cárdenas, quien señala cómo los personajes de la película pueden ser retrato de un clima de pesimismo generalizado en el contexto de la peor crisis imaginada: «Como pocas veces en la breve historia de nuestro cine, la sensibilidad de un realizador ha cuajado en una cinta que es el retrato vivo del decenio. Reconocemos en sus personajes la estampa de nuestro deterioro bajo la crisis y también nuestro humor de sobrevivientes»<sup>251</sup>.

##### 5. Respuesta del público

La película tuvo una acogida importante derivada principalmente de esa relación entre el público nacional y el cine de Lombardi de aquellos años. A pesar de ser una cinta sombría, los espectadores acompañaron a una que logró ubicarse en el quinto lugar del ranking de recaudación de 1990.

---

<sup>250</sup> Bedoya, 4 de noviembre de 1990.

<sup>251</sup> Cárdenas, 4 de noviembre de 1990.

## Capítulo III

### Lima, ciudad de marginales en tiempos de crisis: imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad, 1978-1990

“Quizá el tema de la marginalidad urbana coincide con el sentimiento de marginalidad que tengo yo mismo y que tienen otros amigos que se dedican a la poesía, o al cine mismo. Quizás seamos locos con terno, locos más limpios, pero que participan de una misma marginalidad, la marginalidad que produce la Lima oficial. Hay una cierta solidaridad esencial con todos los seres marginales. Nos expulsan, no participamos del poder”.<sup>252</sup>

José Watanabe, guionista de *Maruja en el infierno*.

En el presente capítulo se analizan de forma temática los imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad provistas por las seis películas peruanas seleccionadas. Tratando así de realizar una lectura integral de la filmografía analizada, corpus audiovisual que en su conjunto refleja un imaginario sobre el fenómeno de la marginalidad durante una coyuntura caracterizada por la crisis socioeconómica. Asimismo se enlaza al estudio de los imaginarios, las referencias explícitas sobre el fenómeno brindado por los cineastas y los críticos quienes realizaron reseñas sobre las mismas. Finalmente, se realiza una reflexión sobre cómo, a partir de ciertos discursos audiovisuales, se construyen los imaginarios y mentalidades sobre los marginados y la marginalidad.

#### 3.1. Imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad en la ciudad de Lima, 1978-1990

A diferencia del capítulo anterior en donde se realizó un análisis de cada película, en el presente acápite se desarrollará un análisis de cada imaginario en relación a una arista determinada de lo que se entiende en la presente investigación por marginalidad. Así se analizarán a continuación los imaginarios sobre temas como la pobreza, el desempleo, la informalidad, entre otros. Temas que recorren transversalmente toda la filmografía considerada en la presente tesis y que brinda en su conjunto un retrato sobre la ciudad y sus personajes. El análisis estriba además en una evaluación de la película, tanto en diálogos

<sup>252</sup> Entrevista a José Watanabe (Revista Quehacer #27. Febrero de 1984, p.91).



como fotogramas, así como también citas a declaraciones explícitas sobre lo que cineastas y críticos manifestaron sobre su producción y la relación con la coyuntura que les tocó vivir.

### **Imaginarios sobre la pobreza**

En el corpus de las películas analizadas en la presente investigación el fenómeno de la pobreza es un tema preponderante. Esta ha sido asociada como el elemento quizá más representativo no solo de la marginalidad, sino también de la crisis que caracterizó al contexto de producción de estas cintas. Así, desde *Cuentos inmorales* (1978) a *Caídos del cielo* (1992) puede rastrearse esta representación recurrente de la pobreza como testimonio directo de la marginalidad.

Una de las ideas más sugerentes respecto de esta representación en las seis películas es la noción de una pobreza que progresivamente pareciera ir capturando la ciudad. Estamos en presencia, por lo tanto, de un fenómeno socioeconómico retratado en un primer momento como elemento presente en la periferia de la ciudad, en los arrabales y las barriadas de Lima. Para, posteriormente, presentarse como rasgo inherente de la misma, como una característica representativa: la *tugurización* del centro de la ciudad, la Plaza San Martín como símbolo de pauperización urbana.

En primer lugar, la representación de los pobres como personajes periféricos está presente en *El príncipe* (episodio de *Cuentos inmorales*, 1978); *Maruja en el infierno* (1983) y *Gregorio* (1985). Respecto de *El príncipe*, los pobres están categorizados como el eslabón más miserable del fresco urbano que pretendió retratar *Cuentos inmorales*. A diferencia de las otras cinco películas, en el episodio de Flores-Guerra la pobreza, la marginalidad y la práctica de actividades ilegales son representadas como características aparentemente inherentes a las poblaciones que viven en los extramuros de la ciudad. Por ello, observamos que para retratar la marginalidad el director retrata no solo usos y códigos criminales, sino además el escenario es eminentemente marginal: las barriadas más deprimentes de la ciudad. Es en este escenario en el que se desenvuelven sus protagonistas, personajes que mediante caminos ilegales desean dejar su condición socioeconómica. En *Maruja en el infierno*, la pobreza es una estrategia narrativa para describir una preocupación mayor: la crisis socioeconómica de inicios de la década de 1980. Así se la

representa como un símil de la pauperización general de la ciudad. No obstante, Lombardi utiliza un espacio determinado como la fábrica para retratar la pobreza de forma explícita. Así aunque la película pretende reflejar un clima de pobreza generalizada, este retrato está acotado a los extramuros de la ciudad, a los márgenes. Es en este escenario en el que se desenvuelven los personajes más miserables de la cinta: los locos, Maruja y Alejandro. Sobre esto último, el guionista de la cinta, José Watanabe, apunta lo siguiente:

Hay que crear en el espectador la convicción de que eso existe (la “fábrica” de Maruja como metáfora). Hecha de un modo no convincente, la película no hubiera funcionado. Ahora, es posible que la película sea también más aceptada por las condiciones de miseria que en este momento existen en el país. De acuerdo con Lombardi tuvimos la intención de hacer una propuesta ideológica y una parábola social.<sup>253</sup>



En el lado izquierdo, fotograma de *El príncipe* (1978), se observa a uno de los personajes recorriendo una barriada paupérrima. En el lado derecho, fotograma de *Maruja en el infierno* (1983), Alejandro y los otros muchachos llevan al loco capturado a un barrio pobre de las afueras.

En *Gregorio*, por otro lado, la pobreza está asociada directamente con los migrantes, los pobladores de los arenales y los niños trabajadores. Por ello, el protagonista principal de la película es un niño de origen andino que vive en *Villa el Salvador* y trabaja como lustrabotas. Es a través de este personaje con el que el Grupo Chaski desea retratar la pobreza por la que atraviesan estos sectores socioeconómicos. La idea de los migrantes como personajes marginales por su condición socioeconómica y por su origen está representada de manera sintomática en dos coyunturas específicas: la crisis del agro y la inadaptación de los migrantes. Es la pobreza la razón por la cual dejan su tierra natal y será la pobreza lo que empuje a Gregorio a desempeñarse como lustrabotas y también será esta

<sup>253</sup> Entrevista a Watanabe. *Quehacer*, #27, 1984, pp. 90-91.

condición la que terminé haciéndolos invadir un vasto arenal para asentar su vivienda. La pobreza es, por lo tanto, un rasgo permanente en la cinta. Es la condición principal de su marginación.



Dos fotogramas de *Gregorio* (1985). En el lado izquierdo, el abuelo de Gregorio advierte a su hijo de los riesgos de ir a la capital. En el lado derecho, Gregorio jugando con otros niños en el reciente invadido arenal.

La relación entre la migración y la pobreza está también presente en *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1986). El líder de la agrupación, Julio Simeón, deja Huancayo no solo ante la falta de oportunidades, sino principalmente porque desea hacerse de un prestigio que no detenta en su tierra natal. El propio nombre de la película refleja ese retrato que Torrico desea impregnarle a su cinta: la historia de éxito de unos pobres que dejaron esa condición en un mundo pauperizado como es la ciudad a los ojos de los migrantes. Por ello, a pesar de que la película posea un tono aparentemente festivo, el propósito final de agrupación era retratar con sus canciones la historia de supervivencia de muchos migrantes pobres como ellos. Esa es la misión que finalmente consiguen realizar. No obstante esta percepción de una ciudad pauperizada no es solo patrimonio de los migrantes, sino también es compartida por el director que retrata efectivamente una ciudad empobrecida económica y moralmente.



Fotograma de *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1986). “Chapulín” y su amigo, Julio Moreyra, deambulan por un mercado de barrio.

Al igual que en *Los Shapis en el mundo de los pobres*, *Juliana* retrata la pobreza como una condición generalizada. La única diferencia estriba en que ahora no es una condición inherente de los migrantes, sino también es compartida por los sectores socioeconómicos de la capital más empobrecidos. En el segundo largometraje del Grupo Chaski, la pobreza es retratada a través de las condiciones materiales de sus protagonistas: la tugurización de la quinta en la que vive Juliana; la casa abandonada en donde cohabita con los otros muchachos; el barco que adaptan para vivir en autosuficiencia; etc. Estamos en presencia, por lo tanto, de una ciudad en donde los cinturones de miseria de *El príncipe* o *Maruja en el infierno* atraviesan el centro de la urbe, la habrían efectivamente invadido. La pobreza, por otro lado, ha empujado a Juliana y a su hermano a trabajar siendo menores de edad, al igual que Gregorio y los otros niños retratados en ambas películas.



Fotograma de *Juliana* (1989). El humilde callejón en el que viven Juliana y su familia.

Finalmente, en *Caídos del cielo* la pobreza es representada como un rasgo generalizado de la ciudad. Lima es retratada así como una ciudad eminentemente marginal habitada por seres miserables que deambulan en búsqueda de una vía por la cual salir de esta condición, todo ello con el trasfondo de una crisis que ha golpeado de tal forma que la película transmite esa sensación a cada instante. Una crisis que tiene en la hiperinflación su rostro más duro, sobre todo porque cualquiera puede de la noche a la mañana estar en la pobreza absoluta.

### **Imaginarios sobre el desempleo**

Otra faceta importante de la marginalidad representada en las películas seleccionadas es el tema del desempleo. Aunque el tema está presente de alguna forma u otra en las seis películas, son tres las que lo desarrollan en mayor amplitud: *Mercadotecnia* y *Los amigos* (episodios de *Cuentos inmorales*, 1978); *Maruja en el infierno* (1983) y *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1986). Respecto de las dos primeras, la representación de los desempleados no concuerda con el imaginario planteado en las otras dos películas, pues en ambos episodios de *Cuentos inmorales* los desempleados son de clase media como el protagonista del episodio de Tamayo o son profesionales o artistas como en el caso del episodio de Lombardi. Por un lado, la historia de *Mercadotecnia* es la historia de los jóvenes de clase media limeña sin mayores oportunidades laborales en una coyuntura de crisis económica incipiente. Así, aunque en un inicio pareciera ser un caso anómalo (un joven holgazán), la película retrata un escenario de desempleo compartido por otros jóvenes del mismo origen socioeconómico. A propósito de ello, la madre del protagonista le recrimina su aparente inoperancia, revelando en el trasfondo lo que anteriormente se señaló:

- Mamá: *Este chico, las once de la mañana... [...] Trabaja, cualquier persona normal trabaja. Todos los días echado en la cama sin hacer nada. Realmente no te entiendo, tu tío te dijo el otro día que quería ayudarte, conoce un montón de gente. [...] No sé qué será de ti, estarás metido en la marihuana seguro. También la gente con que andas. Partida de vagos inútiles... hablan de grandezas y no tienen ni dónde caerse muertos.*

Por otro lado, en *Los amigos*, el desempleo afecta a dos de los cuatro personajes: el artista televisivo y el escritor. Ambos señalan reiteradamente que sus profesiones son

difíciles de desarrollar en el contexto que le ha tocado vivir. Así a pesar de sus intentos por insertarse en el mundo laboral se encuentran marginados a la periferia del establishment artístico. Y culpan de ello no solo a los favores que se necesitan para poder ingresar en ese mundillo del arte, sino además de su imposibilidad por desarrollarse en esta ciudad:

- Hugo: *¿Sabes lo que me jode? Es que no escribo. Esta ciudad maldita. No sé, no sé.*

En *Maruja en el infierno*, el desempleo ha sido retratado como una asociación al despido arbitrario de sindicalistas a inicios de la década de 1980. El largometraje de Lombardi explora el desempleo a través de una visión en donde la ciudad está devastada: los obreros están desocupados y los locos son explotados por terceros. Esta percepción sombría de la ciudad es además aparentemente hereditaria: Alejandro y *Michi* son dos jóvenes desocupados hijos a su vez de dos obreros desempleados. Para salir de esta situación económica desfavorable, Alejandro, que representaría a la juventud de aquel entonces, apela a diversas estrategias, la mayoría de ellas sin éxito. Esta suerte de círculo vicioso del desempleo ha afectado a todos los protagonistas de la película; incluso al loco capturado por la pandilla, quien ha sido solo un año antes un obrero. Cabe preguntarse entonces: ¿Fue el desempleo o la crisis económica la que le llevó a la locura?



En el lado izquierdo, escena de *Mercadotecnia*, en donde un grupo de jóvenes de clase media desempleados reciben asesorías sobre venta. En el lado derecho, escena de *Maruja en el infierno* (1983), Alejandro y la pandilla beben en un bar, atrás de ellos están los huelguistas desempleados recientemente.

Por último, el retrato de la adaptación laboral de los migrantes es desarrollada por *Los Shapis en el mundo de los pobres*. Marginados del sector laboral formal, muchos de estos migrantes adoptaron estrategias autogestionarias. Por ejemplo, el comercio

ambulatorio es retratado como un protagonista más de la ciudad de Lima en los ochenta. Los líderes de la agrupación musical atraviesan también esta situación de desempleo inicial, la cual los lleva inclusive a plantearse la posibilidad de retornar a su tierra natal. Esta visión del fracaso de muchos migrantes en su deseo por adaptarse a la ciudad en términos laborales es el tema preponderante en el primer tercio de la película, en donde observamos a *Chapulín* y su amigo, Julio Moreyra, deambular por la ciudad desocupados.

- Moreyra: *El problema es que yo tengo mujer y un calato [hijo], Chapulín, yo no puedo estar en esa onda. Eso no es para mí.*
- Chapulín: *Pero es que le vamos a dar gusto a estos maricones, que quieren que nos “alimeñemos”. Eso nunca, chochera. Tenemos un compromiso con nuestra gente, con nuestro pueblo. Tenemos que hacer una música que sientan los cholos de ahora, los recién bajados como nosotros.*



Fotograma de *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1986). “Chapulín” y Moreyra caminan desempleados por la ciudad. Aquí sentados en la plaza “Dos de Mayo”.

### Imaginarios sobre la informalidad

Un retrato recurrente de la ciudad y sus habitantes en las seis películas seleccionadas es la de una ciudad tomada por la informalidad. Esta es representada a través de cuatro características: el trabajo ambulatorio (comerciantes, lustrabotas, etc.); el parque automotor (los buses y microbuses); los negocios informales (fábrica y talleres clandestinos) y la vivienda (invasiones). La representación de la informalidad como una actividad clandestina, siniestra y periférica es retratada por la “fábrica” de vidrios en *Maruja en el infierno* (1983). Esta “fábrica” no es solo percibida como un negocio no solo informal, sino

además criminal e inhumano, en donde se desenvuelven laboralmente un grupo de locos explotados por la madrina de Maruja.

Por otro lado, los niños lustrabotas, los vendedores ambulantes, la vivienda informal y los comerciantes de comida al paso son personajes de *Gregorio* (1985); *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1986); *Juliana* (1989) y *Caídos del cielo* (1990). Las películas reflejan como la mayoría de estos personajes, que son de origen humilde, han afrontado el desempleo a través de estrategias laborales diversas. Esta inventiva del trabajador informal es retratada como un elemento principal de la economía urbana de la ciudad. Su marginalidad originada por su presencia periférica en el orden económico formal es no solo un retrato de la creatividad ante la crisis y la inexistencia de ocupaciones formales, sino además como un recurso de muchos migrantes por imponerse ante estas mismas dificultades. Así están retratados los ambulantes (la madre de Juliana, los comerciantes que pululan por las calles de *Caídos del cielo*, etc.); los microbuses (centros de trabajo de los niños de *Juliana*); los lustrabotas (Gregorio y sus amigos); los tugurios informales (Juliana); las invasiones (Gregorio); etc.



En el lado izquierdo, fotograma de *Gregorio* (1985), Gregorio y un grupo de niños trabajan como lustrabotas en los alrededores de la Plaza San Martín. En el lado derecho, fotograma de *Juliana* (1989), la protagonista transita hacia el cementerio atravesando carretas, microbuses, etc.

La economía informal es además considerada como la protagonista principal de *Los Shapis en el mundo de los pobres*. La película fue pensada por y para un público determinado: los informales pobres que sobreviven en la ciudad. El propio Torrico, quien deseaba encontrar en este grupo socioeconómico el nicho de espectadores que solventará el éxito de su proyecto, desarrolló la historia de *Chapulín* como una metáfora del éxito que persiguen mucho de estos personajes desafortunados. Son además los informales el público



por excelencia de la agrupación, quienes no dudan en su momento de mayor apogeo recalcar este precepto:

*Chapulín: Mira, hermanito, nosotros estamos rayando como locos. Estamos rayando con los microbuseros, vendedores ambulantes, mozos, estudiantes y profesionales cholos de nuestro querido Perú.*

Este protagonismo recurrente del informal y sus actividades socioeconómicas está presenta también en la banda sonora de la película, la cual es presentada como un elemento gravitante dentro de la configuración narrativa del filme, pues, a diferencia de las otras cintas, en *Los Shapis en el mundo de los pobres* la música es el medio por excelencia no solo para difundir un determinado mensaje, sino además para reafirma una identidad que comparten los músicos y su cautivo público. Como reza la siguiente canción<sup>254</sup>, quizá la más repetida a lo largo del filme<sup>255</sup>:

*Ay, ay, ay qué triste es vivir  
Ay, ay, ay qué triste es soñar  
Ambulante soy, proletario soy (bis)  
Vendiendo zapatos, vendiendo comida  
Vendiendo Casacas  
Mantengo mi hogar  
[...]*

### **Imaginario sobre la migración**

Dentro de la representación urbana de Lima, una figura imprescindible de la marginalidad es la del migrante. Algunas de las películas analizadas han representado al migrante de dos formas: los migrantes de clase media urbana y los migrantes campesinos. Por un lado, los migrantes de origen urbano son retratados en el episodio *Los amigos* de Lombardi. Las cuatro historias son disimiles en cuanto a su trayectoria en la gran ciudad, y especialmente desfavorables son las del artista televisivo y el escritor, quienes no han logrado

<sup>254</sup> El tema del estudio de la banda sonora en la filmografía peruana es todavía un tema pendiente no solo por la historiografía peruana, sino también dentro del terreno de los estudios cinematográficos.

<sup>255</sup> Además de la banda sonora de *Los Shapis en el mundo de los pobres*, merece mención la canción principal de la película Gregorio, que lleva el mismo nombre del filme y fue compuesta y musicalizada por la agrupación huancaína *Los ovis*.

desenvolverse como hubiesen deseado. El caso contrario es el de don Jorge, quien parece haber asumido algunas características de las que carecen los otros tres protagonistas: éxito económico, virilidad, etc.



Fotograma de *Gregorio* (1985). La madre del protagonista recién arribando a la ciudad. Será posteriormente advertida por su esposa de no hablar en quechua. Además no volverá a usar vestimenta de origen andino.

Una lectura intermedia sobre la migración está presente en *Maruja en el infierno*, pues, al igual que en el caso de la informalidad, ésta es percibida como un elemento pernicioso para la ciudad. Para Pablo Salinas, quien ha estudiado las representaciones de los migrantes en el cine peruano, el retrato del marginal como invasor es el coletazo del criollismo discursivo en la construcción del otro. Es decir, una visión criolla y etnocéntrica de lo que luego será cuestionado por los testimonios propios de los migrantes en *Gregorio* y *Los Shapis en el mundo de los pobres*.

- *Gregorio*: Yo estaba amargo de todo, de que se murió mi viejo. Si uno trabaja tiene que alimentarse. Acá en Lima todos se pasan de vivos, quieren engañar. ¿Por qué se agarran con nosotros? Me compré un helado grandazo de fresa. Ahora mi mamá me ha matriculado en el colegio, pero poco voy... ahora trabajo nomás. A veces tengo ganas ...

Por otro lado, son éstas representaciones, las del Grupo Chaski<sup>256</sup> o Torrico, las que constituyen un retrato directo y literal de la discriminación limeña para con el migrante,

<sup>256</sup> Para Salinas esta suerte de re elaboración del mensaje cinematográfico se inicia en los ochenta, el autor afirma lo siguiente: «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

especialmente el de origen andino y campesino. Esta representación de la desadaptación del migrante es reflejada a través no solo de la muestra descarnada del desprecio (el empresario que humilla a “Chapulín” o el padre de Gregorio que persuade a su esposa de no hablar en quechua); sino además con la reproducción explícita de los testimonios de los migrantes: “Chapulín” y Gregorio lamentándose de este desprecio hacia sus pares. No obstante, los soliloquios de ambos personajes difieren en cuánto a la asimilación del discurso, pues si para Gregorio éste constituye una lamentación que uno debe aceptar, para “Chapulín” es un aliciente para demostrarles a ellos que su “nosotros” pueden superar las barreras de desprecio hacia su camino al éxito.

- Moreyra: *Tú hablas bonito, hermano, pero con eso no le doy leche a mi hijo. La verdad es que he estado pensando en regresar a Huancayo, ahí al menos hay combo [comida] y están los que te quieren. [...] Mira, compadre, en la capital, estás tan misio que no tienes ni para dos chupetes. Si seguimos así, nos chaqueteamos [adelgazamos].*
- Chapulín: *Yo no regreso a Huancayo ni de a vainas. Además patear lata aquí o allá es la misma vaina.*
- Moreyra: *Y tú que creías que en Lima la plata estaba tirada en la calle. Pero la plata no estaba tirada en las veredas, en Lima solo hay hambre, miseria y humillación para los provincianos.*

### **Imaginarios sobre la mendicidad y la locura**

El retrato de una ciudad sumergida en la crisis económica debería presentar elementos que reflejan esta característica situación de desborde caótico. Personajes representativos de aquel retrato urbano de la marginalidad son los mendigos (niños desamparados) o los locos de la calle. La representación de la mendicidad ha sido abordada principalmente por los filmes del Grupo Chaski y de alguna forma por *Caídos del cielo* (1991). Respecto de la primera, los personajes sumidos en el desamparo económico y afectivo son caracterizados por los niños, quienes deambulan por las calles intentando obtener algún ingreso a través de actividades como lustrabotas, vendedores ambulantes, etc.

- Otro niño: *Mi mamá me pegaba mucho, porque yo me escapaba. Hasta que un día ya no regresé, vendía helados... En la calle hace mucho frío. Pero ahora me defiende, la calle es mi libertad.*

---

no era el receptor tradicional urbano pues se había transformado merced a ese mismo proceso de migración que se intentaba ficcionalizar» (2013: 43).

- El loco: *No todos los niños tienen a sus papás. A otros les falta educación, cariño. Y a la sociedad no les importa. Solo por un ratito, por unas moneditas, una limosna.*

El desamparo infantil es también retratado a través de los testimonios realizados por los propios niños quienes cuentan cómo escaparon de sus hogares ante la violencia familiar de la que eran víctimas constantes. Este desamparo no está solo asociado con la orfandad o la convivencia de niños sin una figura paterna, pues además están Tomás y César (los niños de *Caídos del cielo*), quienes viven con su abuela en una pequeña choza a la orilla del mar. Sobre esta representación del abandono infantil, el crítico de cine peruano Isaac León Frías destacó este retrato transmitido por *Gregorio*:

[La película] no es una excepción a los desafíos que suponen encontrar los caminos [narrativos] más adecuados a la necesidad de aportarle una forma fílmica al testimonio social, en este caso el abandono de la infancia marginal en la gran Lima.<sup>257</sup>

Por otro lado, los locos de la calle han sido retratados principalmente en *Maruja en el infierno* (1983), en donde son retratados como la principal fuerza laboral de la informal fábrica clandestina. Además ésta percepción transmite una presencia recurrente de los locos en las calles de Lima, muchos de los cuales parecen haber perdido la cordura a raíz de la crisis como el obrero capturado por la pandilla. Las otras representaciones de los locos son imágenes esporádicas que aparecen en tomas panorámicas de la ciudad. Acerca de los locos y su presencia recurrente en la ciudad, Watanabe, guionista de la película, apuntó lo siguiente:

El vagón de los locos lo saqué de la vida real. Yo vivía en la cuadra tres del Jirón Lima, cerca del río Rímac. (...) La propuesta de una fábrica donde trabajan locos es coherente con la realidad de un país como este. [...] Lima está llena de locos. A cuatro cuadras de mi casa había un loco y yo lo iba a mirar.<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> León Frías, 11 de marzo 1985, p. 63.

<sup>258</sup> Entrevista a Watanabe, Quehacer, #27, febrero de 1984, pp. 90-91.



En el lado izquierdo, fotograma de *Gregorio* (1985), los amigos del protagonista viven abandonados en un bus viejo. En el lado derecho, fotograma de *Maruja en el infierno* (1983), la pandilla atraviesa un vagón custodiado por locos abandonados.

### Imaginario sobre la delincuencia

Uno de los retratos más representativos transmitidos por el cine peruano de finales de la década de 1970 e inicios de los 90 fue la de una ciudad desmesuradamente violenta, poblada por criminales. Además del cine sobre el conflicto armado interno, están presentes las referencias a la violencia cotidiana: los delincuentes menores de la ciudad. Esta representación de los delincuentes está retratada por una imagen pesimista, pues quienes asumen estos roles al margen de la ley son niños o adolescentes. Allí están como ejemplo de esta degradación “El príncipe”; la banda de Alejandro –constituida por jóvenes–; el grupito de carteristas ocasionales en el que Gregorio participa involuntariamente y el grupo de niños de don Pedro que delinquen.

En *El príncipe*, los delincuentes juveniles son representados como un grupo que comparte ciertos códigos del hampa. Asimismo, en el barrio del protagonista, las proezas de éste son admiradas por los otros jóvenes del barrio. “Manos voladoras”, peluquero y amigo de “El príncipe” señala: « *¿Ya se enteró, don Lucho? Ay yo no sé, pero siempre he dicho que el Príncipe es el mejor de toditos. Tome, entérese –le entrega el periódico–.* El admirado “Príncipe” no obstante no ha logrado trascender el amateurismo criminal, pues será atrapado posteriormente. Por otro lado, una visión del crimen como opción amorales es representada por Alejandro, Gregorio y Juliana, quienes a pesar de estar insertados en este contexto, no solo no participan voluntariamente de estos actos, sino además terminan cuestionando de alguna forma u otra los delitos cometidos por sus pares.



Fotograma de *El Príncipe* (1978). Los jóvenes admiradores de la proeza de “El príncipe” conversan con un delincuente de aparente mayor rango.

La opción por el crimen es retratada como una alternativa al alcance de personajes como Alejandro que no consiguen por otros medios hacerse de alguna profesión. La representación de la delincuencia está asociada de esta forma a ciertos sectores marginados de las oportunidades laborales que otros detentan. Sobre este aspecto, el cineasta y crítico de cine peruano Augusto Cabada apuntó lo siguiente:

Cada uno aparece justificado por su entorno social, cada conducta alcanzando una amplia repercusión: la marginalidad de Alejandro, perdedor en el ring y en la vida que no le ofrece mayores perspectivas que la delincuencia.<sup>259</sup>

Asimismo los delincuentes, que son comprensiblemente perseguidos por la fuerza de la ley, son categorizados a través de ciertos estereotipos asignados a determinadas características: los amigos de Juliana, los niños que andan con Gregorio, los admiradores de “el Príncipe”, etc.



Fotograma de *Juliana* (1989). Escena de la captura de “Moni” por presuntamente robar en un centro comercial.

<sup>259</sup> Cabada, 1984, p. 30.

### Imaginarios sobre la prostitución

El retrato de las prostitutas en las películas analizadas no se ha erigido como un personaje recurrente. No obstante, pueden mencionarse cuatros referencias dispersas sobre el tema en cuestión. Por un lado, están los retratos de la prostitución como una actividad periférica destinada al consumo de personajes como don Jorge o don Pedro, quienes constituyen paradójicamente representaciones del estereotipo de la versión menos afortunada de la criollada. Por otro lado, una lectura sobre la prostitución como opción condenatoria y un recurso desesperado de muchas mujeres por subsistir es abordada en *Maruja en el infierno* y *Gregorio*, en donde se hacen referencias textuales a la relación entre esta actividad y la madre de los protagonistas.



Fotograma de *Los amigos* (1978). Escena final del prostíbulo.

### Imaginarios sobre la homosexualidad

Existen solo dos referencias directas sobre la homosexualidad en las películas seleccionadas. Ambas pertenecen a la cinta de episodios *Cuentos inmorales* (1978) y representan al homosexual como personaje despreciado. En *El príncipe*, la caracterización del homosexual es caricaturizada como un personaje de profesión peluquero y de un amor no correspondido para con el protagonista principal. Otra lectura sobre los homosexuales está presente en *Los amigos*, en donde a lo largo del episodio se desea imponer un discurso viril. No obstante, al final del episodio la revelación de la sexualidad del artista terminará marcando el desenlace. De esta forma, la película cierra una representación de la amoralidad de la ciudad retrata por un sinfín de personajes y en donde el homosexual es retratado como un individuo segregado o aceptado como un estereotipo.

- Don Jorge: *No puede ser, ¡un maricón! Y yo he estado abrazándolo como un amigo. Puta, qué asco, qué asco. [...] Abre la puerta, negro maricón. Abre inmediatamente, carajo. [...] Así qué amigo, qué pescador, qué futbolista. Maricón de mierda. Huguito, ¿te das cuenta hermano?*

### 3.3. Los marginados y el cine nacional: la construcción de imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad, 1978-1990

El cine peruano de finales de 1970 e inicios de 1990 estuvo relacionado de una forma particular con la realidad que le tocó vivir. Tanto por razones internas de la propia producción del cine nacional (costes de producción, política de exhibición, etc.) o externas (el conflicto armado interno, los problemas de la urbe capitalina, la crisis económica, etc.) las propuestas cinematográficas que se desarrollaron durante aquellos años abordaron esta problemática desde diversos estilos y temáticas. Aunque la idea de un cine como espejo de la realidad ha sido largamente ya superada, lo cierto es que el cine de la época en cuestión elaboró no solo una representación narrativa de aquellos acontecimientos, sino además recogió a través de la potencialidad del cine como discurso los imaginarios y mentalidades del fenómeno de la marginalidad en la coyuntura crítica de los ochenta<sup>260</sup>.

Ahora cabe preguntarse: ¿Cómo ese mensaje cinematográfico se difundió como un imaginario y mentalidad? La respuesta estriba, en primer lugar, en que gran parte de la cinematografía de la época reprodujo la “realidad inmediata” que le tocó vivir a cineastas y espectadores de aquel entonces. Esto, sin embargo, no es suficiente como para que un testimonio pueda erigirse como imaginario, ya que necesita gozar de cierta simbiosis entre “ambas partes”. Además de ello es importante la presencia de una propuesta medianamente manifiesta de intentar construir un discurso sobre una época a través del cine después de la ley de cine de 1972. Esta propuesta fue desarrollada en el cine peruano y estuvo ligada con los primeros pasos a la hora de construir un cine nacional de estabilidad tanto económica como cultural. Para ello, los cineastas plantearon la necesidad de construir un cine de identidad local, que desarrollará en sus filmes la problemática nacional. En el caso de los cineastas limeños, el tema ampliamente desarrollado fue el de la crisis urbana,

<sup>260</sup> Un tema aún por desarrollar es cómo el cine peruano de la época terminó por desarrollar películas en las que el deseo por evadir la realidad crítica se tradujo en el acto de la huida, la muerte o la enfermedad. Además de las películas aquí analizadas, existen otras películas que guardan correlación con lo anteriormente señalado: *La fuga del Chacal* (la huida hacia los márgenes de la selva peruana) o *Alias La Gringa* (la huida de la cárcel a la ciudad y viceversa).



materializada y representada por la proliferación de personajes marginales en las calles capitalinas. Augusto Tamayo, director de *Mercadotecnia*, apuntó lo siguiente respecto de esta suerte de punto de quiebre en la construcción cinematográfica de un cine de identidad local:

No creo que se pueda hablar de un movimiento pero sí creo que hay una diferencia con lo hecho anteriormente. El tema de lo nacional está afrontado con mayor propiedad que en películas anteriores. En mi parecer el cine peruano o bien ha caído en juguetes intelectuales, o ha sacrificado su expresividad para lograr un gran éxito con el espectador. Pienso que *Cuentos Inmorales* ha evitado estos peligros y es un reflejo adecuado de lo que es nuestra ciudad y sus habitantes<sup>261</sup>

Esta propuesta ampliamente propugnada por directores como Lombardi, Tamayo, Kaspar, Legaspi o Torrico fue también recogida por los críticos de cine de aquel momento, quienes no dudaron en afirmar el valor de un cine de identidad local a la hora de desarrollar un cine peruano medianamente exitoso. Por ejemplo, una periodista de cine apuntó lo siguiente respecto a la representación de la realidad local propuesta por *Caidos del cielo* en 1990:

Hemos insistido, y lo seguiremos haciendo, en que necesitamos un cine peruano en el cual reconocernos, en el que se nos desvuelvan, sean las que sean, nuestras señas de identidad. Camino lento, difícil, ahora más penoso aún en nuestra desalentadora realidad<sup>262</sup>.

En segundo lugar, siguiendo lo desarrollado por Sorlin, los imaginarios cinematográficos se constituyen cuando previamente los cineastas han realizado una labor, explícita o no, de elaboración de un discurso narrativo que será posteriormente filmado. El cine de aquellos años abordó la marginalidad como representación de la crisis del país y particularmente el de la ciudad. Esa idea fue confirmada cuando los cineastas de las películas seleccionadas desarrollaron sus proyectos de acuerdo a parámetros verosímiles. Así, aunque una película surja de la mente de un guionista, ésta ha recogido representaciones locales compartidas con la sociedad que desea representar. Por ello, aun cuando el Grupo Chaski haya sido el único colectivo que manifestó su intención manifiesta por documentarse previamente respecto de la crisis de la época, no obstante los otros cineastas también recogieron experiencias cercanas de novelistas, actores o guionistas a la

---

<sup>261</sup> Entrevista a Tamayo. Oiga, 4 de diciembre de 1978, p. 17.

<sup>262</sup> García Pinilla, 1990, p. C6.

hora de elaborar un relato sobre la marginalidad en tiempos de crisis. Estamos así, en presencia de un cine que elaboró un discurso sobre la marginalidad a partir de experiencias cotidianas. Y en donde esa sensación de pesimismo sombrío que marcó toda la producción nacional de aquellos años fue testimonio explícito de ese horizonte mental que compartieron tanto cineastas como espectadores. Sobre ello, Giovanna Pollarolo, guionista de *Caídos del cielo*, apunta lo siguiente:

«Esa época era deprimente y eso se buscaba. En esa época sí había una compatibilidad entre el imaginario del público y los cineastas, como una especie de lenguaje común. Ahora no están compatibilizando. [...] ¿Por qué en esa época? Porque estábamos todos inmersos»<sup>263</sup>.

En tercer lugar, el público jugó un rol fundamental en la elaboración de las películas seleccionadas. A diferencia de las últimas décadas del cine peruano, el cine de aquellos años se aproximó como ninguna otra en la historia del séptimo arte en el Perú hacia al público que consumía masivamente sus producciones. Aunque la idea del cineasta comprometido con su realidad social no explica por sí sola la crisis del cine peruano, lo que sí deja claro es que la construcción de una identidad y un imaginario común se abordó teniendo siempre presente al público. Directores como Lombardi, Torrico o Kaspar tuvieron siempre en mente desarrollar una propuesta que no sea solo atractiva para un público determinado, sino además que esta historias narraran alguna problemática que les tocaba vivir a los mismos. Como bien apuntaba, Francisco Lombardi en 1983:

Considero que aquí las películas que se hagan deben motivar el intereses, apelar a la sensibilidad de un número considerable de personas. Por eso cuando escribo una historia, tengo en mente siempre esta necesidad. [...] Yo estoy muy condicionado por la relación que la película debe tener con el espectador, y lo digo abiertamente. Eso es fundamental al hacer cine en este país. Existen experiencias de películas peruanas en las que él público no se relaciona para nada con los personajes, lo que resulta un fracaso<sup>264</sup>.

Además de la propuesta de Lombardi, los otros directores de las películas analizadas en la presente investigación también desarrollaron esta relación más cercana con el público de aquel entonces. Por un lado, el Grupo Chaski canalizó ésta relación entre su

---

<sup>263</sup> Entrevista a Giovanna Pollarolo. 9 de Julio de 2013.

<sup>264</sup> Entrevista a Francisco Lombardi. Revista Hablemos de cine. 1983, pp. 25-26.

cinematografía y el público a través de lo que ellos denominaron como el programa de *Difusión Popular*. Como apunta, Rene Weber, miembro del colectivo audiovisual<sup>265</sup>:

[El programa] le permitió al Grupo Chaski la presentación de películas que reflejaran fundamentalmente la realidad peruana y latinoamericana a un público intoxicado por la cualitativamente pobre programación de nuestra televisión y alejado de los circuitos comerciales de la exhibición cinematográfica [...] Por otro lado, la Difusión Popular permitió una estrecha vinculación del Grupo Chaski con los sectores populares; así nos enterábamos de las opiniones de la gente con respecto a nuestras propias producciones<sup>266</sup>.

Por otro lado, Juan Carlos Torrico recogió las experiencias de los informales a través del universo de la música popular migrante, la denominada música chicha. El propio director manifestó su intención por cubrir esa demanda insatisfecha:

A mí me interesaba el cine popular. Y el consumo de cine en la época era también popular. La gente iba a unos cines precarios y vetustos, pero iba al cine. Era un espectáculo masivo [...] La pregunta es: ¿Por qué le gustaban estas películas a la gente? Porque evidentemente entienden lo que está pasando ahí, porque se reconocen en esos personajes, porque reconocen las calles, los autos, los letreros... es decir, hay una cercanía y una identificación entre la imagen y el que la observa. Y esa es una experiencia única, esa experiencia de cercanía... donde escuchamos nuestra música, donde observamos nuestras calles y nuestra gente... en donde observamos a personajes que pasan por los mismos problemas que nosotros... eso es inigualable. Ese creo es el gancho de la película, y la razón por la que tuvo ese éxito<sup>267</sup>»<sup>268</sup>.

---

<sup>265</sup> Kaspar también corrobora esta relación cuando menciona lo siguiente: «No pensábamos estrenar. Queríamos trabajar un circuito propio de concientización en sindicatos, colegios, universidades, etc. Pero la respuesta fue muy buena, la gente decía: *Esa película debería estrenarse en salas de cine*». Entrevista a Stefan Kaspar. 8 de agosto de 2013.

<sup>266</sup> Weber, 1998, p. 9.

<sup>267</sup> Al igual que Giovanna Pollarolo, Juan Carlos Torrico tiene también una lectura sugerente sobre el fenómeno de *Asu Mare* (2013): «Como el caso de *Asu Mare*, claro que ahora vivimos en otro país. Estamos en un país que se percibe poderoso, que puede. Y la película transmite a ese peruano de hoy, que no es el deprimido, el angustiado de las otras películas. Compara entre este personaje y mis personajes anteriores... son diametralmente opuestos» (Entrevista a Juan Carlos Torrico, 6 de noviembre de 2013).

<sup>268</sup> Entrevista a Juan Carlos Torrico, 6 de noviembre de 2013.

## Conclusiones

1. A diferencia de otras ciencias sociales, la historiografía peruana no solo se ha aproximado escasamente al cine nacional, sino además, las pocas veces que lo ha hecho, solo la utilizó como material pedagógico o fuente periférica. Obviando la riqueza en perspectivas e imaginarios que provee el cine como testimonio de una época determinada o un proceso socioeconómico más amplio.
2. Los estudios sobre la marginalidad en el Perú, aún en una fase exploratoria, han abordado el estudio de ciertos colectivos sociales olvidados tradicionalmente por la historiografía peruana. Si bien se han realizado valiosos estudios sobre este fenómeno, lo cierto es que la discusión sobre la marginalidad no ha desarrollado todavía una precisión teórica sobre lo que se entiende por marginalidad. Esto es importante porque la marginalidad es un concepto dinámico que varía de acuerdo a determinadas contextos históricos.
3. Luego de la promulgación de cine de 1972 y hasta los primeros años del primer gobierno de Alberto Fujimori, el cine peruano atravesó por su mejor momento en cuanto a beneficios socioeconómicos para la producción cinematográfica. Ello permitió la exploración relativa de nuevas temáticas y estilos, siendo una de ellas la vertiente del “cine urbano”; en donde la representación de la marginalidad ocupó un lugar preponderante.
4. Si bien existen hasta el día de hoy representaciones esporádicas sobre la marginalidad, lo sugerente de la representación cinematográfica de finales de la década de 1970 y 1990 es el correlato entre esta y la crisis económica y política. Lo que generó un corpus temático y estilístico en donde los marginados constituyeron un personaje recurrente como metáfora y representación del deterioro urbano de la ciudad.
5. A pesar de la existencia de una diversidad de posturas, proyectos, temáticas y estilos cinematográficos, el cine peruano de la época desarrolló una relación cercana para con el público nacional que acudía masivamente a sus producciones. Esta suerte de

aproximación entre estos dos colectivos actualmente distanciados, marcó indeleblemente un cine en donde el público detentaba un rol protagónico a la hora de elaborar sus producciones. De esta forma, tanto el proyecto de “compromiso social” enarbolado por el Grupo Chaski; la propuesta “eminente cinematográfica” de Lombardi o la intención por elaborar un “cine popular” por parte de Torrico tuvieron como punto en común acceder al imaginario del público a través de historias cotidianas que retrataran la realidad local.

6. Gran parte de la producción del cine nacional de aquel entonces desarrolló un lenguaje narrativo de identidad local, en donde los personajes urbano-marginales tuvieron un papel protagónico. Así a través de escenas, diálogos, selección de actores, bandas sonoras, entre otros elementos, representaron un retrato urbano de la ciudad de Lima en donde los marginados pululaban por las calles durante la peor crisis sufrida por el país.
7. La construcción de los imaginarios y mentalidades sobre los marginados en el cine peruano de aquel entonces se desarrolló a través no solo de la representación de estos desdichados personajes, sino además por la propuesta manifiesta de los cineastas por elaborar una temática determinada sobre los marginados como retrato de la crisis urbana de la ciudad. Asimismo, este horizonte mental fue compartido por los críticos de cine, quienes percibieron en estas películas el fenómeno de la marginalidad que se desenvolvía durante la crítica coyuntura de los ochenta.

## Bibliografía y fuentes

### Películas

#### - Largometrajes principales

*Cuentos inmorales* (1978). Dirigida por José Carlos Huayhuaca; José Flores-Guerra; Augusto Tamayo y Francisco Lombardi.

*Maruja en el infierno* (1983). Dirigida por Francisco Lombardi.

*Gregorio* (1985). Dirigida por el Grupo Chaski.

*Los Shapis en el mundo de los pobres* (1986). Dirigida por Juan Carlos Torrico.

*Juliana* (1989). Dirigida por el Grupo Chaski.

*Caídos del cielo* (1990). Dirigida por Francisco Lombardi.

#### - Largometrajes secundarios

*La ciudad y los perros* (1985). Dirigida por Francisco Lombardi.

*La fuga del chacal* (1986). Dirigida por Augusto Tamayo.

*El rey* (1987). Dirigida por Juan Carlos Torrico.

*Alias La Gringa* (1991). Dirigida por Alberto Durant.

### Entrevistas realizadas

Entrevista a Giovanna Pollarolo, 9 de julio de 2013.

Entrevista a Augusto Cabada. 18 de julio de 2013.

Entrevista a Stefan Kaspar. 15 de agosto de 2013.

Entrevista a Emilio Salomón. 16 de agosto de 2013.

Entrevista a Juan Carlos Torrico. 06 de noviembre de 2013.

### Libros y artículos

Adams, Norma y Golte, Jurgen. *Los caballos de Troya de los invasores: estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Lima: IEP, 1987.

Alvira, Pablo. «El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas». *Revista digital de la escuela de historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario*. (En línea). <<http://web.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/RevPaginas/article/viewFile/83/98>>.

Arellano, Rolando y Burgos, David. *Ciudad de los Reyes, de los Chávez, de los Quispe...* Lima: Editorial Planeta, 2010.

Auyero, Javier. «Claves para pensar la marginación». En *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial, 2001.

Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima, 1995.

------. *Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1997.

------. *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial, 2009.

------. «El cine espectáculo en crisis». *Quehacer*. XLIV. (1987), pp. 94-101.

Belvedere, Carlos. «El inconcluso Proyecto Marginal de América Latina». *El Correo*. (2005). <<http://www.elcorreo.eu.org/El-inconcluso-Proyecto?lang=fr>>. (En línea).

Benza, Rodrigo. «Temas y personajes marginales en el teatro peruano contemporáneo». En *Nosotros también somos peruanos: la marginación en el Perú, siglos XVI al XXI*, de Claudia Rosas (ed.), 295-326. Lima: PUCP, 2012.

Blondet, Cecilia y Degregori, Carlos. *Conquistadores de un nuevo mundo: de invasores a ciudadanos en San Martín de Porres*. Lima: IEP, 1986.

Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona: Paidós, 2004.

------. *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los Annales, 1929-1989*. Barcelona: Gedisa, 2006

Burke, Peter. *Visto y no visto : el uso de la imagen como documento histórico* . Barcelona: Crítica, 2001.

Bustamante, Emilio. «Ciudad de los condenados: Lima en el cine peruano a fines de los ochenta y comienzos de los noventa». *Contratexto*. 17. (2009).

Buxó, José Pascual. «De la historia a la literatura. Verdad o ficción.» *Revista de la Universidad de México*.nº 814. (Noviembre 2010), pp. 14-20.

Calderón Cockburn, Julio (ed.). *Las ideas urbanas en el Perú, 1958-1989*. Lima: Instituto de Desarrollo Urbano-CENCA, 1990.

Calderón Cockburn, Julio. «Transporte público metropolitano: situación actual y políticas.» En *Lima: una metrópoli, siete debates* , de Abelardo y (eds.) Olivera, Carlos Sánchez León. Lima: DESCO, 1983.

Calderón, Gladys. *La casa limeña, espacios habitados*. Lima: Ediciones del autor, 2000.

Campos, Javier. «El concepto de la marginalidad social en América Latina». *Revista de la Integración*.(1971).<[http://www.iadb.org/intal/intalcdi/Revista\\_Integracion/documentos/e\\_REVINTEG\\_008\\_1971\\_Estudios\\_03.pdf](http://www.iadb.org/intal/intalcdi/Revista_Integracion/documentos/e_REVINTEG_008_1971_Estudios_03.pdf) >. (En línea).

Caparrós Lera, José María. *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid : Alianza Editorial, 1997.

-----, José. *100 documentales para explicar historia : de Flaherty a Michael Moore*. Madrid: Alianza, 2010.

Caserani, Luciana. «Poema de un cuerpo que vibra». *Marieband, revista de cine*. (2012). <<http://www.marienbad.com.ar/critica/le-gamin-au-velo>>. (En línea).

Cermeño, Rodolfo B. y León, Janina C. «Las interrelaciones entre los sectores formal e informal en *Lima metropolitana: el caso de la industria*». En *Pobreza urbana: interrelaciones económicas y marginalidad religiosa*, de Marcel Valcárcel (ed.). Lima: PUCP, 1990.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.

Chávez O'Brien, Eliana. « El empleo en los sectores populares urbanos: de marginales a informales » En *De marginales a informales*, de Eliana Chávez O'Brien (ed.). Lima: DESCO, 1990.

Contreras, Carlos y Cueto, Marcos. *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: PUCP, UP y IEP, 2004.

Cotler, Julio. *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima : IEP, 2005.

Deler, Jean Paul. *Lima 1940-1970: aspectos del crecimiento de la capital peruana*. Lima: Centro de Investigaciones Geográficas (CIG), 1975.

Denis, Routledge, M. «The age of marginality». En *Marginality, power and social structure: issues in race, class and gender analysis*, de Routledge, M. Denis (Ed.). Virginia: George Mason University, 2005.

Dietz, Henry. *Pobreza urbana, participación política y política estatal: Lima 1970-1990*. Lima: PUCP. Fondo Editorial, 2000.

Doré, Emilie. «La marginalidad urbana en su contexto: modernización truncada y conductas de los marginales». *Sociológica*. XXIII. (2008), pp. 81-105.

Driant, Jean-Paul. *Las barriadas de Lima, historia e interpretación*. Lima: IFEA, 1991.

Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

Flores, Alberto Marcelo. *Los olvidados: la otra realidad de México. La influencia de la sociedad mexicana en el cine de Buñuel*. [Tesis de licenciatura]. Puebla: Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

Flores Galindo, Alberto. «República sin ciudadanos». En *Buscando un Inca*, de Alberto Flores Galindo. Lima: Horizonte, 1994.



Forges, Rolando y Martínez, Gregorio. «Entre zapatos y terremotos. Entrevista a Julio Ramón Ribeyro». *Quehacer*. XX. (1983).

Gabor, Elena. «Gypsy estereotipos and ideology levels in two european feature films». *Intercultural Communication Studies*. II. (2007), pp. 277-293.

García, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Serie Aniversario, 1997.

Gaskell, Ivan. «Historia de las imágenes .» En *Formas de hacer historia* , de Peter Burke. Madrid: Alianza Editorial , 1996.

Gaytán, Patricia y Sabido, Olga. «Fragmentos de la metrópolis: Una mirada sociológica a Los olvidados de Buñuel». *Sociológica*. LXV. (septiembre-diciembre, 2007), pp. 265-278.

Geremek, Bronislaw. *La estirpe de Caín: la imagen de los vagabundos y de los pobres en las literaturas europeas de los siglos XV al XVI*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990.

Gianella, Jaime. *Marginalidad en Lima metropolitana, una investigación exploratoria*. Lima: DESCO, 1970.

Gil Olivo, Ramón. «El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): fuentes para un lenguaje». *Comunicación y sociedad*. XVII. (1993), pp. 105-126.

Grompone, Romeo. «Sector informal y algunas políticas promocionales de empleo en Lima metropolitana.» En *Lima: una metrópoli, siete debates*, de Aberlado y (eds.) Olivera, Carlos Sánchez León. Lima: DESCO, 1983.

Gubern, Román. «El cine en la cultura del siglo XX.» *Contratexto*, nº 9 (1995), pp. 13-28.

Guglielmi, Nidia. *Marginalidad en la Edad Media*. Segunda Edición. Buenos Aires: EUDEBA, 1986.

Gurung, Ghana S. y Kollmair, Michael. *Marginality: concepts and their limitations* (en línea). Zurich: Departamento de Geografía de la Universidad de Zúrich, 2005. < [http://nccr-pakistan.org/publications\\_pdf/General/Marginality.pdf](http://nccr-pakistan.org/publications_pdf/General/Marginality.pdf)> [Consulta: 20 de abril de 2013]

Gutierrez Albilla, Julián Daniel. «Filmar niños marginales. Marginalidad social y sexual y el poder subversivo de la “imagen-tiempo” en Pixote de Héctor Babenco». *Revista de crítica literaria latinoamericana*. LXXIII. (2011), pp. 183-203.

Huayhuaca, José Carlos. «Para hacer cine, ir al cine: una mirada sobre nuestra cinematografía actual». *Quehacer*. XII. (1981), pp. 116-126.

Huerta Mercado, Alex. *Ciudad abierta: lo popular en la ciudad peruana*. Lima: DESCO, 2004.

Imbert, Gerard. *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites, 1990-2010*. Madrid: Cátedra, 2010.

Jenkins, Thomas H. «The marginal man: evolution of a concept». En *Marginality, power and social structure: issues in race, class and gender analysis*, de Routledge, M. Denis (Ed.). Virginia: George Mason University, 2005.

King, John. *El carrito mágico, una historia del cine latinoamericano*. México D.F: Tm Editores, 1994.

Klaren, Peter. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP, 2004.

Kristal, Efraín. «Screening Perú: the films of Francisco Lombardi». *New Left Review*. XLII. (2006), pp. 99-114.

León Frías, Isaac y otros. «Diccionario temático del cine peruano». *La gran ilusión*. VI. (1996), pp. 68-82.

León Frías, Isaac. «Cine y conocimiento histórico.» *Lienzo*, n° 7 (1987), pp. 171-188.

----- . «La experiencia del cine militante latinoamericano en los años 60 y 70». *Lienzo*. XII. (1991), pp. 229-233.

----- . «Cine peruano: la búsqueda de una voz propia en el largometraje peruano». *Hablemos de cine*. LXIX. (1978)

----- . « ¿Predicando en el desierto?». *Hablemos de cine*. LXVV. (1984)

León, Christian. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Abya-Yala, 2005.

Lusnich, Ana Laura (Coord.). *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil y México*. Madrid: Fundación Carolina CeALCI, 2012.

Mancini Billson, Janet. «No owner of soil: redefining the concept of marginality». En *Marginality, power and social structure: issues in race, class and gender analysis*, de Routledge, M. Denis (Ed.). Virginia: George Mason University, 2005.

Manrique, Nelson. *Historia de la República*. Lima: COFIDE, 1995.

Marzoratti, Zulema. «El cine y la construcción de la memoria histórica.» *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. (2008), pp. 42-45.

Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Concytec, 1988.

----- . *Perú: Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Centro de Investigaciones, 2012.

McClennen, Sophia A. «The theory and practice of the Peruvian Grupo Chaski». *Jump Cut*. (En línea). Consulta: 12 de junio de 2013. (S.f.) (<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Chaski/>).

Middents, Jeffrey. *Writing national cinema: film journals and film culture in Peru*. New England: Dartmouth College Press, 2009.

Millán, Francisco Javier. «Las huellas de Buñuel: la influencia desde su obra cinematográfica en el cine latinoamericano». *TERUEL*. (2002); pp. 223-236.

Moreno Jiménez, Pilar. «Conceptos de marginación social». <[http://www.ifejant.org.pe/Aulavirtual/aulavirtual2/uploaddata/19/Unidad1/Tema7/conceptos\\_de\\_marginacion\\_social\\_-Pilar\\_Moreno.pdf](http://www.ifejant.org.pe/Aulavirtual/aulavirtual2/uploaddata/19/Unidad1/Tema7/conceptos_de_marginacion_social_-Pilar_Moreno.pdf)> (En línea).

Nichols, Bill. *La representación de la realidad : cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Ortiz, Alejandro. «Expresión religiosas marginales: el caso de Sarita Colonia .» En *Pobreza urbana, relaciones económicas y marginalidad religiosa*, de Marcel Valcárcel (ed.), 169-201. Lima: PUCP, 1990.

Ossio, Juan A. «La Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal y su composiciones social.» En *Pobreza urbana, relaciones económicas y marginalidad religiosa*, de Marcel Valcárcel (ed.), 111-167. Lima: PUCP, 1990.

Pagán, Iliana. «La ciudad indese(cha)ble: relectura de la violencia urbana en la narrativa y cine peruanos». *Boletín del Instituto Riva Agüero*. XXXII. (2005), pp. 311-328.

Parodi, Carlos. *Perú 1960-2000, políticas económicas y sociales en entornos cambiantes*. Lima: UP, 2000.

Pelaz López, José. «El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine.» *LÉGETE. Estudios de Comunicación y Sociedad*, n° 7 (Diciembre 2007), pp. 5-31.

Perona, Nélica. «Desde la marginalidad a la exclusión social. Una revisión de los conceptos». *Centros de Estudios de Opinión. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas*. Antioquía: Universidad de Antioquía, s.f. <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/ceo/article/viewFile/7479/6886>>. (En línea).

Petit, Jacques-Guy. «Los marginales en el centro de la historia: pobres y prisioneros en Francia y en Europa, siglos XVIII y principios del siglo XX». En *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia*, de Angel Vaca Lorenzo (ed.), 269-280. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

Pollarolo, Giovanna. «Cine y narrativa en el Perú». *La gran ilusión*. II. (1994), pp. 62-70.

Protzel, Javier. *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2009.

Quispe Lázaro, Arturo. «La cultura chicha en el Perú». *Revista Electrónica Construyendo Nuestro Interculturalidad*. I. (2004). [http://interculturalidad.org/numero01/c/arti/c\\_chi\\_010404.htm](http://interculturalidad.org/numero01/c/arti/c_chi_010404.htm) (En línea).

Riofrío, Gustavo. *Se busca terreno para próxima barriada: espacios disponibles en Lima, 1940, 1978 y 1990*. Lima: DESCO, 1978.

Rollins, Peter C. *Hollywood : el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires: Fraterna, 1987.

Rosas, Claudia. «Introducción: *Hacia una historia de la marginación en el Perú*». En “*Nosotros también somos peruanos*”. *La marginación en el Perú. Siglos XVI a XX*, de Claudia Rosas (Ed.). Lima: Estudios Generales Letras PUCP, 2012

Rosenstone, Robert A. *History on film, film on history*. Primera edición. Harlow: Pearson, 2006.

----- . «La historia en imágenes /la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla». *Revista Istor* (En línea). <<http://www.istor.cide.edu/revistaNo20.html>>

----- . «October as History.» *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 5 (2005), pp. 255-274.

Salinas, Pablo. «El viejo puente, el río y el mercado: avatares de la subjetivación en Gregorio del Grupo Chaski». *Hipertexto*. 16. (2012), pp. 3-15.

----- . *La representación de la migración en cuatro películas peruanas*. (En línea). Consulta: 15 de junio de 2013. (Tesis de doctorado). Ottawa: Universidad de Ottawa, 2013. (<http://www.ruor.uottawa.ca/en/handle/10393/24054?show=full>).

Sánchez, María Elvira. «¿Existe un cine peruano (I)?». *Caretas*. DLXI. (1979), pp. 66-67.

----- . «¿Existe un cine peruano (II)?». *Caretas*. DLXII. (1979), p.73.

Sánchez León, Aberlado y Olivera, Carlos. *Lima: una metrópoli, siete debates*. Lima: DESCO, 1983.

Santivañez, Stella. «La generación del 60 y el Grupo Chaski». *Debates en sociología*. XXXV. (2010), pp. 95-106.

----- . *Poética de la representación de la cultura popular urbana de Lima Metropolitana de los años 80, en las películas "Gregorio" y "Juliana"*. Lima: Tesis (Lic.) PUCP, 2007.

Schmitt, Jean-Claude. «La historia de los marginados.» En *Diccionarios del saber moderno: la nueva historia*, de Jacques Le Goff (Ed.). Bilbao : Mensajero, 1988.

Sheahan, John. *La economía peruana desde 1950: buscando una sociedad mejor*. Lima: IEP, 2001.

Shu-Chin, Wu. «Visualizing China in transformation: the underground and independent films of Jia Zhangke». *China Currents*. II. (2010)

Silva, Armando. «Imaginario urbano en América Latina: archivos». En *Imaginario urbano en América Latina: urbanismos ciudadanos*, de Armando Silva (director). Madrid: Antonio Tápies, 2007.

Silva, Raúl. «De plaza pueblerina a símbolo vivo de una nueva ciudad: la Plaza San Martín, 1980-1997.» *Summa Humanitatis*, 2008.

Sirpa, Tani. «The Aesthetics of Backyards: Spaces and Places in Aki Kaurismäki's Films». *Aki Kaurismäki*. (S.f.). <<http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/144-tani-sirpa-the-aesthetics-of-backyards-spaces-and-places-in-aki-kaurismakis-films>>. (En línea).

Sorlin, Pierre. «El cine, reto para el historiador». *Revista Istor* (En línea). <<http://www.istor.cide.edu/revistaNo20.html>>.

----- . «Historia del cine e historia de las sociedades.» *Film-Historia*. (1991), pp.73-87.

----- . *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

----- . *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana* . México D. F. : FCE, 1985 .

Soto, Hernando de. *El otro sendero: La revolución informal*. Lima: Instituto Libertad y Democracia , 1990.

Valdez Morgan, Jorge Luis. *Imaginario y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política*. (Tesis de licenciatura) Lima: PUCP, 2005.

Vargas, Manfred R. «El cine de Aki Kaurismäki». *89 decibeles*. (2008). <<http://www.89decibeles.com/articulos/el-cine-de-aki-kaurismaki>>. (En línea).

Veliz, Mariano. «Cartografías urbanas: Buenos Aires y el cine argentino contemporáneo». *Espacios, revista de la Facultad de Letras y Artes de la Universidad de Buenos Aires*. XLIV. (Septiembre de 2010), pp. 58-64.

----- . «El cine militante latinoamericano y la narrativa contra histórica». *Revista Linds. Estudios del Arte y Cultura*. I. (2010).

Verardi, Malena. «Pizza, birra y faso: la ciudad y el margen». *Bifurcaciones, revista de estudios culturales urbanos*. IX. (2009).

Vich, Víctor. *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad*. Lima: IEP; PUCP y UP, 2001.

Vidal, Juan y (eds.) Cornejo, Mariano. «Expansión urbana de Lima metropolitana.» En *Lima: una metrópoli, siete debates*, de Abelardo y (eds.) Olivera, Carlos Sánchez León. Lima: DESCO, 1983.

Vovelle, Michelle. *Ideologías y mentalidades*. Barcelona, Ariel, 1995.

Wacquant, Loic. *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial, 2001.

Zapata, Antonio. «Comunidad y conflicto: Historia de Villa el Salvador, Lima 1971-2000.» En *Nosotros también somos peruanos: la marginación en el Perú, siglos XVI al XXI*, de Claudia Rosas (ed.), 295-326. Lima: PUCP, 2012.

Zolezzi, Mario. «Política de vivienda y autoconstrucción.» En *Lima: una metrópoli, siete debates*, de Abelardo y (eds.) Olivera, Carlos Sánchez León. Lima : DESCO, 1983.

### Artículos periodísticos

#### - Sobre el Grupo Chaski

Kaspar, Stefan. «Stefan Kaspar, testimonio de vida». *Butaca sanmarquina*. XXXII. (2007), pp. 22-33.

Ledgard, Melvin. «La opción social en el cine del Grupo Chaski». *Tren de sombras*. V. (2005), p. 41.

Vivas, Fernando. «El largometraje peruano: autores y tendencias». *Cortocircuito*. XI. Abril. (1990), pp. 36-37.

Weber, Rene. «El Grupo Chaski: una película sin Happy end». *Butaca sanmarquina*. I. (1998), pp. 22-24.

-----». «La pared que habla: la fascinante experiencia de la Difusión Popular del Grupo Chaski». *Butaca sanmarquina*. I. (1998), pp. 8-9.

#### - Sobre *Caídos del cielo*

«A propósito del estreno de *La boca del lobo*. Francisco Lombardi está trabajando dos nuevos proyectos». [Entrevista a Francisco Lombardi]. *El Comercio*. Sección C. (8 de diciembre de 1988), p. C4.

«Cineasta Lombardi feliz con *Caídos del cielo*. Película peruana triunfó en festivales internacionales». *Expreso*. (2 de noviembre de 1990), p. 32.

«El cielo gris de Lombardi». *La República*. Suplemento Pantalla Grande de VSD. (23 de noviembre de 1990), p. 9.

Bedoya, Ricardo. «Primera crítica a la galardonada película nacional: *Caídos del cielo*». *Sí*. (4 de noviembre de 1990), pp. 60-62.

Cárdenas, Federico de. «*Me gustaría acercarme a lo clásico*. Francisco Lombardi habla de *Caídos del cielo*». [Entrevista a Francisco Lombardi]. *La República*. Cultura: suplemento de Artes y Letras. (4 de noviembre de 1990), pp. 25-27.

Cornejo, María Elena. «Robando el cielo. Película peruana alcanzó el reconocimiento». [Entrevista a Francisco Lombardi]. *Caretas*. (22 de octubre de 1991), pp. 66-67 y p. 88.

García Pinilla, Rafaela. «Crítica de cine: Caídos del cielo». *El Comercio*. (12 de noviembre de 1990), p. C6.

León Frías, Isaac. «Caídos del cielo. Los bemoles del cine nacional». *Caretas*. (12 de noviembre de 1990), pp. 78-79.

Medina, Magaly. «Bravo Lombardi». *Oiga*. (29 de agosto de 1990), pp. 60-61.

Orbegoso, Manuel Jesús de. «Francisco Lombardi: un director de película». *El Comercio*. (16 noviembre de 1990), p. 9.

«Giovanna Pollarolo». [Entrevista a Giovanna Pollarolo]. *Butaca sanmarquina*. VII. (1999), p. 15.

Torres V., Antonio. «Cine: Caídos del cielo». *Oiga*. (5 de noviembre de 1990), p. 61.

Vargas Romero, Oscar. «Creo que ya empezamos a vivir una época terrible. Entrevista a Francisco Lombardi por Oscar Vargas Romero». *La República. El Show de la Entrevista de Espectáculos*. (Setiembre de 1990), pp. 6-7.

Vivas, Fernando. «El largometraje peruano: autores y tendencias». *Cortocircuito*. XI. Abril. (1990), pp. 36-37.

#### - **Sobre Cuentos inmorales**

«Cine: Cuentos inmorales, un cine nacional maduro». [Entrevista a Augusto Tamayo, Francisco Lombardi, José Luis Flores-Guerra y José Carlos Huayhuaca]. *El Comercio*. (10 de diciembre de 1978), p. 17.

«Flores y los marginados que hacen su propio film». [Entrevista a José Luis Flores-Guerra]. *El Comercio*. (3 de noviembre de 1978), p. 35.

«Humor e ironía de dos cuentistas inmorales». [Entrevista a Augusto Tamayo y José Carlos Huayhuaca]. *Oiga*. (4 de diciembre de 1978), pp. 16-17.

«Lombardi y el ritual de la borrachera nacional». [Entrevista a Francisco Lombardi]. *El Comercio*. (26 de noviembre de 1978), p. 35.

«Reportaje: Tamayo, el cine, Lima y su gente». [Entrevista a Augusto Tamayo]. *El Comercio*. (1 de noviembre de 1978), p. 23.

«Reportajes a Francisco Lombardi». [Entrevista a Francisco Lombardi] *Caretas*. (1 de diciembre de 1978), p. 37 y p. 66.

Bravo, Hugo. «Cine: Cuentos inmorales». *El Comercio*. (3 de noviembre de 1978), p. 19.

----- «Crítica: Cuentos inmorales: el cine que explora y revela Lima». *El Comercio*. (5 de noviembre de 1978), p. 23.

Cárdenas, Federico de y otros. «Cine: ¿Intriga familiar?». *Oiga*. (15 de enero de 1979).

Carvalho, Constantino y otros. «Cine peruano: Cuentos inmorales». *Hablemos de cine*. LXX. (Abril de 1979), pp. 30-33.

Carvalho, Constantino. «Cine: Cuentos inmorales». *Oiga*. (27 de noviembre de 1978), p. 17.

Jochamowitz, Luis y Saba, Walter. «Cine: sobre críticos y cuentos». *Oiga*. (8 de enero de 1979)

León Frías, Isaac. «Cuentos inmorales». *Caretas*. (1 de diciembre de 1978), p. 46 y p. 66.

- **Sobre Gregorio**

Ch. K., J. «Reseña». *El Comercio*. (10 de marzo de 1985), p. 15.

Grupo Chaski. «Nuestro cine: Gregorio». *Grupo Chaski, nuestro cine*. (S.f.), p.5.

León Frías, Isaac. «Cine: Gregorio». *Caretas*. (11 de marzo de 1985), p. 63.

Peñaherrera, Liliana. «Historia de petisos». *Caretas*. (4 de marzo de 1985), pp. 62-63.

- **Sobre Juliana**

«Cine: Juliana». *Oiga*. (20 de marzo de 1989), p. 68.

«Juliana sigue batiendo records de taquilla. En dos semanas la han visto 150 mil personas». *La República*. (8 de abril de 1989), p. 25.

«Juliana, la rebelde». [Entrevista a Osvaldo Carpio]. *Somos*. [Suplemento de El Comercio]. 25 de marzo 1989, p. 8.

«Juliana». [Entrevista con Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi]. *Quehacer*. LVII. (1989), pp. 106-107.

«La sorpresa peruana: La boca del lobo y Juliana». *Quehacer*. LVII. (1989), pp. 102-107.

Grupo Chaski. «Juliana: La rebelión de los niños». *Grupo Chaski, nuestro cine*. (S.f.), p.6.

León Frías, Isaac. «Ojo al cine: Juliana». *Caretas*. (3 de marzo de 1989), pp. 78-79.

- **Sobre Maruja en el infierno**

«Lombardi: A los ocho años, comenzó la ilusión». [Entrevista a Francisco Lombardi]. *Quehacer*. XXVII. (Febrero de 1984), pp. 87-88.

«Watanabe: quizá seamos locos con terno». [Entrevista a José Watanabe]. *Quehacer*. XXVII. (Febrero de 1984), pp. 90-91.

Cabada, Augusto. «Cine peruano: Maruja en el infierno». *Hablemos de cine*. LXXV. (Marzo de 1984), pp. 30-31.

Ledgard, Reynaldo y Niño de Guzmán, Guillermo. «En la cultura: reto al cine nacional». (Entrevista a Francisco Lombardi). *Oiga*. (3 de octubre de 1983), pp. 56-59.



- Ledgard, Reynaldo. «Cine: Maruja en el infierno». *Oiga*. (10 de octubre de 1983), p. 72.
- Ledgard, Reynaldo. «Lo mejor del 83». *Oiga*. (2 de enero de 1984), p. 54.
- León Frías, Isaac. «Los infiernos de Maruja». *Caretas*. (17 de octubre de 1983), p. 63.
- ». «Maruja en el infierno». *Caretas*. (10 de octubre de 1983), p. 61.
- Miró, César. «Cine: Maruja en el infierno». *El Observador*. (1 de octubre de 1983).
- Niño de Guzmán, Guillermo. «Cine: Maruja en el infierno». *Oiga*. (24 de octubre de 1983), pp. 65-66.
- Oxandabart, Rosalba. «Cine: Maruja en el infierno». *El caballo rojo. Suplemento dominical del Diario de Marka*. CLXXVIII. (9 de octubre de 1983), p. 15.
- Salcedo, José María. «Especial: Maruja en el infierno». *Quehacer*. XXVII. (Febrero de 1984), pp. 79-83.
- Vivas, Fernando. «El largometraje peruano: autores y tendencias». *Cortocircuito*. XI. Abril. (1990), pp. 36-37.
- **Sobre Lombardi**
- «Diálogo polémico con Francisco Lombardi». [Entrevista con Francisco Lombardi] *Hablemos de cine*. (Noviembre de 1983), pp. 24-29.
- «Francisco Lombardi habla sobre La Boca del Lobo: *es la mejor acabada de mis películas*». [Entrevista a Francisco Lombardi]. *La República. Suplemento Culturas*. (11 de diciembre de 1988), pp. 1-3.
- «Crimen y esperanza. Entrevista a Francisco Lombardi». *La gran ilusión*. II. (1994, segundo semestre), pp. 90-97.
- «*El cine nacional no ha sido capaz de crear nuevos estilos*». *El Peruano*. (10 de diciembre de 1990), p. c19.
- **Sobre *Los Shapis en el mundo de los pobres***
- «Los Shapis en el mundo de los pobres». *La República*. (11 de setiembre de 1986), p. 33.
- «Los Shapis en el mundo de los pobres». *El Comercio*. (1 de setiembre de 1986)
- «*Hemos hecho un filme que solo busca distraer*». *El Comercio*. (1 de setiembre de 1986)
- «La chicha fermenta su primera película. Los Shapis en el mundo de los pobres: el recurso de Amparo y el galope de Chapulín». [Entrevista a Juan Carlos Torrico]. *La República. Suplemento Dominical*. (14 de setiembre de 1986), pp. 56-57.
- Vivas, Fernando. «El largometraje peruano: autores y tendencias». *Cortocircuito*. XI. Abril. (1990), pp. 36-37.

- **Sobre José Watanabe**

Bustamante, Emilio. «José Watanabe (1945-2007). Guionista de la violencia». *Tren de sombras*. IV. (2007), p. 31.

Pozzi-Escot, Mario. «El guión sí puede haber cierta pulsión poética». [Entrevista a José Watanabe]. *Butaca sanmarquina*. XXX. (2006), pp. 18-24.



## Anexo

## Cuadro N°1

## Tabla de películas peruanas, 1970-1994

	Película	Año	Director	Género	Tema
1	La muralla verde	1970	Robles Godoy	Drama	Expropiación
2	Los montoneros	1970	Atilio Samaniego	Histórica	Corriente libertadora
3	Simplemente María	1970	Enzo Bellomo	Drama romántico	Migración andina
4	Natacha	1971	Tito Davison	Drama romántico	Migración andina
5	Cholo	1972	Bernardo Batieviski	Drama/ Comedia	Fútbol
6	Por las tierras de Túpac Amaru	1972	Vladen Propskin	Documental socialista	Socialismo gubernamental
7	Dos caminos	1972	Salvador Akoskin	Drama burlesco	Informalidad
8	De nuevo a la vida	1973	Leonidas Zegarra	Drama	Migración andina
9	Espejismo	1973	Robles Godoy	Drama	Migración andina
10	Los nuevos	1973	Paul Delfin	Drama juvenil	Problemática juvenil
11	Estación de amor	1974	Oscar Kantor	Drama	Amor juvenil, problemas sociales
12	Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra	1974	Bernardo Arias	Drama campesino	Problema de la tierra
13	El inquisidor	1975	Bernardo Arias	Horror	Vampirismo
14	San Martín de Porres	1975	Tito Davison	Drama hagiográfico	Hagiografía
15	Chiaraq'e, batalla ritual	1975	Luis Figueroa	Documental campesino	Festividades campesinas
16	Los perros hambrientos	1976	Luis Figueroa	Drama campesino	Problema indígena
17	La nave de los brujos	1977	Jorge Volkert	Documental arquitectónico	Tecnología prehispánica
18	Muerte al amanecer	1977	Lombardi	Drama	Thriller
19	Kuntur Wachana (Donde nacen los condores)	1977	Federico García H.	Drama campesino	Problema de la tierra

20	Expropiación	1977	M. Robles Godoy	Drama campesino	Problema de la tierra
21	Cuentos inmorales	1978	Lombardi, Flores, Tamayo y Huayhuaca	Drama urbano	Crónica urbana
22	Casire	1979	Marianne Eyde	Drama campesino	Problema de género campesino
23	Abisa a los compañeros	1980	Felipe Degregori	Thriller	
24	Laulico	1980	Federico García H.	Drama campesino	Metáfora andina
25	Aventuras prohibidas	1980	Augusto Tamayo San Roman, Jose Carlos Huayhuaca y Luis Llosa	Drama urbano	Problema juvenil
26	Muerte de un magnate	1980	Lombardi	Thriller	
27	El caso Huayanay: testimonio de parte	1981	Federico García H.	Drama campesino	Ajusticiamiento comunero
28	Una raya más al tigre	1981	Oscar Kantor, Kurt y Christine Rosental y Francisco Salomón	Historias diversas	
29	Abierto día y noche	1982	Fernando Ayala	Comedia de situaciones	
30	Ojos de perro	1982	Alberto Durant	Drama	Reivindicaciones sociales
31	Melgar, el poeta insurgente	1982	Federico García H.	Histórica	Biopic de Melgar
32	Brigada blanca	1983	Jeff Mussó	Policial	Lucha antinarcótica
33	El viento de ayahuasca	1983	Nora de Izcue	Fantasia	
34	Compre antes que se acabe	1983	Carlos Galletini	Comedia de situaciones	Migración internacional
35	La familia Orozco	1983	Jorge Reyes	Film social	Road-movie reivindicativo
36	Maruja en el infierno	1983	Lombardi	Drama urbano	Crónica urbana
37	Un clarín en la noche				
38	Túpac Amaru	1984	Federico García H.	Histórica	Biopic de Amaru
39	Gregorio	1985	Grupo Chaski	Drama urbano	Migración-desamparo juvenil
40	La ciudad y los perros	1985	Lombardi	Drama	Adaptación
41	Los 7 pecados capitales ... y mucho más	1985	Carlos Barrios	Comedia	
42	Yawar Fiesta	1986	Luis Figueroa	Drama campesino	Adaptación
43	Malabrigo	1986	Alberto Durant	Thriller	
44	Los Shapis en el mundo de los pobres	1986	Juan Carlos Torrico	Comedia	Band-movie popular
45	Profesión: detective	1986	José Carlos Huayhuaca	Policial	Film de detectives
46	El socio de Dios	1986	Federico García H.	Drama social	Explotación económica
47	Aquí descansa la luz	1986			

48	La fuga del chacal	1987	Augusto Tamayo San Roman	Intriga criminal	Marginalidad social y criminal
49	Fantasías	1987	Efraín Aguilar	Comedia	
50	Sonata soledad	1987	Robles Godoy	Drama	
51	Misión en los Andes	1987	Luis Llosa	Policial	
52	Los ronderos	1987	Marianne Eyde	Drama campesino	
53	El rey	1987	Juan Carlos Torrico	Drama urbano	Marginalidad social y criminal
54	Todas las sangres	1988	Michel Gómez	Drama campesino	
55	La boca del lobo	1988	Lombardi	Western, film social	Violencia política
56	Juliana	1989	Grupo Chaski	Drama urbano	Marginalidad social y criminal
57	Lima 451	1990	Rafael Zalvidea	Drama urbano	Problemática urbana
58	Ni con Dios ni con el diablo	1990	Nilo Pereira	Drama	Sindicalismo
59	La manzanita del diablo	1990	Federico García H.	Comedia de situaciones	Virginidad femenina
60	Caídos del cielo	1990	Lombardi	Drama urbano	Marginalidad social y criminal
61	Alias La Gringa	1991	Alberto Durant	Intriga criminal	Marginalidad social y criminal
62	Antuca	1991	María Barea	Drama	Migración andina
63	La lengua de los zorros	1991	Federico García H.	Thriller	
64	Nunca más, te lo juro	1992	Roberto Bonilla	Intriga criminal	
65	Reportaje a la muerte	1993	Danny Gavidia	Intriga criminal	
66	Todos somos estrellas	1993	Felipe Degregori	Comedia	
67	La vida es una sola	1993	Marianne Eyde	Drama campesino	
68	Sin compasión	1994	Lombardi	Drama criminal	

Fuente: Tomado del libro de Ricardo Bedoya, *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de películas peruanas* (1997). Diagramado propio.

## Fotograma n°22



Fotograma de *Cuentos inmorales*, en donde se muestra una toma panorámica de la ciudad de Lima.

Fotograma n°23



Fotograma de *Maruja en el infierno* (1983). Los protagonistas salen de la fábrica clandestina y se dirigen hacia la ciudad.

## Fotogramas n°24, 25, 26 y 27

Fotogramas de *Caídos del cielo* (1990), en donde se muestra los diversos rostros de la ciudad.