

Letras Hispanas

Volume 14

SPECIAL SECTION: Migraciones sociales/migraciones del cuerpo: (nuevas) constelaciones identitarias personales y culturales

TITLE: Migración y relaciones de género en el cine peruano: entre milagros y violaciones desde *Natacha* a *Magallanes*

AUTHOR: Pablo Salinas

E-MAIL: psalinas@shawnee.edu

AFFILIATION: Shawnee State University; 940 Second Street; Portsmouth, Ohio 45662

ABSTRACT: My article analyses the cinematic representations of gender relations under the historical context of internal migration in Peru. I argue that the first approach to this topic takes place in the late 60's and is heavily influenced by Mexican melodrama and 19th century literary narrative. This is the case of *Natacha* (Tito Davison, 1971). One of the outcomes of this idealized contact between the male protagonist, who embodied the nation, and his female counterpart, who epitomized the passive rural world, was the birth of their beautiful mestizo offspring. He was considered the product of a labor of love between the diverse components of the nation. With the rise of armed movements and the crisis of the Peruvian State at the end of the 20th century, we witness the emergence of a new form of reflection devoid of sentimentalism and idealization. In the 21st century new productions begin to dramatize the outcomes of these encounters using rape as a powerful metaphor. The film *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015) is a clear example of this new trend. This new discursive approach (re) presents the product of this brutal interaction (the rape) in a pathological state and as an unwanted presence rejected by society.

KEYWORDS: Internal Migration, Cinematic Representation, Gender Relations, Peruvian Film, *Natacha*, *Magallanes*.

RESUMEN: Este artículo analiza los cambios de representación cinematográfica en las relaciones intergeneracionales bajo el contexto de la migración interna en el Perú. Postulo que el interés inicial en esta temática se presenta a finales de los sesenta estéticamente influido por el melodrama comercial mexicano y discursivamente por las grandes narrativas literarias latinoamericanas del siglo XIX. Es el caso de la película *Natacha* (Tito Davison, 1971). Una de las consecuencias del idealizado contacto entre el protagonista masculino representante del Perú oficial y su contraparte femenina, que encarnaba un pasivo mundo rural, fue la (re)presentación del "hermoso" mestizo, fruto del amor entre los diversos componentes de la nación. Con la incorporación de nuevas variables como la aparición de movimientos armados y la crisis del denominado Perú oficial a finales de siglo, se produce una nueva forma de reflexión despojada de todo sentimentalismo e idealización. Para el siglo XXI tenemos producciones que dramatizan los resultados de estas relaciones bajo la figura de la violación sexual. Un claro ejemplo de esta nueva tendencia es el largometraje *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015). Este nuevo acercamiento discursivo (re)presenta el producto de ese contacto brutal (la violación) con características patológicas y como una presencia indeseada que todo el mundo quisiera olvidar.

PALABRAS CLAVE: migración interna, representación cinematográfica, relaciones intergeneracionales, cine peruano, *Natacha*, *Magallanes*.

BIOGRAPHY: Pablo Salinas is an Assistant Professor in the Department of English and Humanities at Shawnee State University. He received his Master's from the Université de Montréal and his Ph.D. from the University of Ottawa. His research includes Latin American cinema, the representation of internal and international migrations, the Latin American city, and creative writing. He has published articles in academic journals in the United States, Canada and Italy.

Migración y relaciones de género en el cine peruano: entre milagros y violaciones desde *Natacha* a *Magallanes*

Pablo Salinas, Shawnee State University

“A veces la vida hace milagros. Y a veces el milagro es... un hombre.” Esta frase central en la película *Natacha* (1971) resume eficientemente el sistema de valoraciones sociales hegemónico y la representación de una concepción de las relaciones de género en la sociedad peruana de mediados del siglo XX. Así también, se constituye como un buen punto de partida en este trabajo donde analizo la representación cinematográfica de las relaciones intergeneracionales en el contexto de migración interna en el Perú.¹ Postulo que para inicios del siglo XXI las películas que tematizan el desplazamiento a la costa o “proceso de litoralización” pasan, de un primer momento donde utilizan las relaciones de género y la sexualidad como alegoría de un proyecto de unidad nacional, a otra instancia en la representación discursiva donde despojan las historias de sus características de romance y muestran la relación genérica como producto de un enfrentamiento brutal, mediante la figura de la violación sexual.

En comparación con la producción literaria a nivel nacional y latinoamericano, el primer momento se ve expresado tardíamente en el cine nacional en los años sesenta y setenta con películas como *Natacha* (Tito Davison, 1971) y otras que intentan crear alegorías de una posible construcción de identidad nacional a través del amor. Para fines del siglo XX se produce un momento bisagra con la película *La boca del lobo* (Francisco Lombardi, 1988) que, sin tematizar la migración, entrega información narrativa para dar paso, a inicios del siglo XXI, a producciones del segundo tipo en el cual la violación sexual es la marca principal

del contacto entre el migrante, representado usualmente por un personaje femenino y el Estado peruano. Películas como *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015), sin abandonar las convenciones genéricas del cine comercial, incluyen elementos discordantes con la construcción de una identidad nacional a través de las relaciones de género.

El cambio discursivo, análogo a lo sucedido anteriormente en la literatura latinoamericana, adquiere connotaciones particulares en el cine peruano debido al conflicto armado, iniciado a comienzos de los ochenta y prolongado durante veinte años.² No es, sin embargo, mi intención el hacer un listado de todos los largometrajes peruanos organizados a través del acercamiento que hacen a las relaciones de género o al amor entre sus protagonistas.³ Mi interés reside en momentos claves del recorrido del cine comercial peruano donde se producen cambios discursivos que tienen que ver tanto con sus interacciones con la sociedad, como con relaciones intermedias con otros productos culturales. Estas se manifiestan claramente, tanto en el denominado cine-(tele)novela, como en el de inspiración realista con matices históricos.⁴ Ambos géneros comparten, además de la importante recordación, una proyección internacional desde su propia producción que atraviesa las instancias del proceso de comunicación cinematográfica.

Para contextualizar esta relación entre el cine y la literatura y conectarla con postulados teóricos sobre la representación de las relaciones de género, considero importante resaltar la aplicabilidad de los postulados de

Foundational Fictions: The National Romances of Latin America. En este trabajo, Doris Sommer, teniendo en mente las novelas del siglo XIX, pero con proyección a las producciones siguientes, sostiene que es la retórica de lo erótico o del eroticismismo la que organiza las novelas patrióticas del siglo XIX (2). De acuerdo con Sommer, es mediante una alegoría positivista, fundiendo elementos de lo que Cornejo Polar denominó una radical heterogeneidad cultural, por la cual la consolidación nacional se presenta como imaginable.⁵

Si bien es cierto que el deseo de construcción de identidad que señala Doris Sommer responde a un impulso de las nuevas naciones decimonónicas por enraizarse en el imaginario de sus nuevos participantes, es posible ver que esto se inscribe en la textualidad de las obras de este siglo a través de la relación entre el romance (o las relaciones de género) y la reproducción sexual. Este mismo fenómeno es apreciable en el Perú con novelas como *Aves sin nido* (1889) o *Matalaché* (1928). Ambas corresponderían a una intención de ofrecer herramientas discursivas desde el campo de la literatura para la construcción de la denominada peruanidad. Sin embargo, con la crisis de los proyectos nacionales un siglo más tarde se puede apreciar un retorno a las primigenias formas de relación genérica aparecidas en las crónicas de conquista cuando la violencia sexual actúa como una proyección de las prácticas y rituales generados por el encuentro entre culturas marcadas por una relación de dominación.

Realizando un breve acercamiento a estas prácticas culturales, podemos remontarnos a tiempos de la conquista americana donde el contacto de la cultura europea con la nativa fue visto por sus protagonistas en términos de “descubrimiento y ocupación.” A continuación, un pasaje de la carta del navegante Michele de Cúneo a Jerónimo de Annari donde el primero relata su participación en el segundo viaje de Colón.

Yo que estaba en el barco, me tomé una bellísima Caníbal que el almirante

graciosamente quiso regalarme. Me la llevé a la cabina, donde viéndola toda desnuda como a su usanza, me vino el deseo de divertirme con ella. Y queriendo dar cuerpo a mis ganas, ella que no quería, se defendía con las uñas en tal modo, que me arrepentí bien rápido de haber comenzado. Visto que no podía comenzar para darle conclusión a la historia, agarré una cuerda y la azoté tanto que ella gritaba con chillidos inauditos, de una violencia increíble. Pero después, para terminar, conciliamos tan bien en la necesidad amorosa que parecía estar amaestrada en la escuela de prostitutas.⁶ (24)

Este relato muestra el carácter de mercancía, cuando no de “territorio de conquista,” que tiene el cuerpo femenino, equiparado a la agresividad y feracidad del continente, pero finalmente abierto a la ocupación una vez “domesticado.” La carta de Cúneo, parte trascendental del cuerpo de información proveída por los conquistadores a través de correspondencias y crónicas, narrativas fundacionales del continente americano, muestra su vigencia y correlación con instancias claves en la representación de las prácticas de ocupación de territorio en las últimas décadas del siglo XX en el Perú. Me refiero específicamente a las conquistas y reconquistas (ocupaciones y recuperaciones) de remotas regiones andinas durante el Enfrentamiento entre SL y las fuerzas armadas. Casi quinientos años después, nuevos encuentros van a ser llevados a la narrativa, despojados del aparente humanismo con que el Perú oficial pretendía alegorizar los encuentros culturales en su territorio y de las suturas que las narrativas románticas intentaban realizar en la fracasada construcción de ciudadanía arrastrando códigos socioculturales de origen colonial.⁷

Este retorno es también contemporáneo a las décadas de migraciones internas masivas que comenzaron a mediados del siglo XX y se acentuaron durante la guerra interna ocurrida desde 1980, durando hasta más o menos el año 2000. Ambas décadas fueron marcadas,

no solamente por una aguda crisis económica y social, sino también por el enfrentamiento en las alturas de los Andes y en las barriadas urbanas entre dos fuerzas político-militares por el control de un territorio considerado como propio.⁸

Ahora bien, el cine peruano construye sus representaciones sin ser ajeno a esta historicidad. Después del fallido intento de producción industrial a finales de los años 30, este ingresa en una profunda crisis que casi lo reduce a la inexistencia.⁹ Unas pocas películas se producen en los cincuenta y solamente durante los sesenta se comienza una ligera mejoría. En esta lenta recuperación, el fenómeno migratorio o “litoralización” trae también nuevas interrogantes sobre cómo mostrar la ciudad. Cabe recordar que el mundo de las producciones culturales de lo popular se conformaba hasta ese momento por lo que se englobaba como lo criollo, es decir, una serie de representaciones que nostálgicamente reivindicaba la pertenencia a una estética y a códigos de valores morales anacrónicos no conformes con lo que sucedía en el contexto social.¹⁰ La representación de este sujeto criollo peruano se nutría en los medios audiovisuales de otros referentes a nivel latinoamericano y se complementaba con subjetividades surgidas en espacios de producción discursiva muchas veces más amplios como el del cine mexicano o argentino.¹¹

Debido a la precariedad de su posición como parte de la industria cultural, el cine peruano necesitó de aportes externos y fue influenciado por corrientes extranjeras para poder realizar sus largometrajes. Estas influencias se revelan tanto en el ámbito de las corrientes estéticas tipo melodrama y en el género de adaptaciones de exitosas telenovelas, como en los aportes financieros, de mano de obra especializada, actores, etc., para hacer posible la producción. Es el caso de adaptaciones de la televisión al cine como *Simplemente María* y *Natacha*. Ambas con casi idénticas tramas y un origen común. Al respecto, Jeffrey Middents nos recuerda su origen común en Panamericana Televisión

(canal 5), productora tanto de las telenovelas como de las adaptaciones cinematográficas, agregando que

the two melodramas had identical plots: a young woman comes to the city, becomes a domestic servant, and is seduced by the son of the household; she eventually escapes this situation and is redeemed in the eyes of the community and her true love. (88)

Estando de acuerdo con Middents en el carácter mellizo de estas producciones, especialmente en el carácter internacional común de su proceso de producción, cabe resaltar que el final feliz de *Natacha* y su clara alusión al contexto peruano la posicionan privilegiadamente respecto a su “peruanidad” con respecto a *Simplemente María*. La película de Tito Davison parte de una estética melodramática de origen mexicano para llevar a la pantalla una historia argentina originalmente representada como la radionovela *La muchacha que vino de lejos* de Abel Santa Cruz. Sin embargo, en el proceso de producción profundiza más en el contexto peruano en el que se implanta. Teniendo como fuente más cercana la telenovela peruana del mismo nombre (de donde obtiene también la mayoría de actores) y acentuando su carácter melodramático con una canción homónima del peruano Raúl Vásquez (también utilizada en la telenovela), la historia otorga singular importancia a la dualidad campo-ciudad que encaja tanto con los códigos de valores morales y presupuestos ideológicos de la sociedad limeña de ese tiempo que la temática marcó el imaginario peruano mucho más que el argentino o mexicano. Nos encontramos un caso donde los enunciadores urbanos, sin mayor conocimiento del referente que representaban, se respaldaron en las grandes narrativas decimonónicas latinoamericanas oficializadas dentro de planes estatales educacionales con cuyos postulados estéticos y discursivos el público se encontraba familiarizado.

En la segunda mitad del siglo XX se presenta la oportunidad de recrear estos encuentros dentro de los límites físicos de la ciudad. Panamericana Televisión, a través de Davison, logra fusionar la heterogeneidad cultural, étnica, de cientos de miles de migrantes mediante la representación de una chica joven, inocente y trabajadora que llega a trabajar como sirvienta a casa de una familia rica cuyo jefe de familia es un hombre joven, profesional y soltero. El Perú profundo se acercaba así a lo más íntimo del Perú oficial que se pensaba moderno, se proyectaba de forma entusiasta a estas nuevas interacciones sociales urbanas, como muestra el desenlace de las adaptaciones citadas. Es, sin embargo, a través de la articulación de lugares, personajes, que se van desnudando, en la que podemos ver las grietas de ese discurso aparentemente progresista. El Perú pensado moderno se presenta a mediados del siglo XX con una doble matriz, incapaz de separar el sistema socio-cultural de origen colonial (el Perú “señorial” de castas, etc.) de sus pretensiones burguesas. La diferenciación fundamental que encuentra Habermas: “Le noble est ce qu’il représente, le bourgeois, ce qu’il produit” (24), donde evidentemente existe una diferencia y una temporalidad específica entre ambas, de cara a la modernidad, es imposible en el Perú del siglo XX. Tal característica emparenta al niño Raúl, patriarca de la familia Pereira con la figura del noble colonial donde, siguiendo a María del Rosario Solís,

confluían dos atributos ontológicos irreconciliables en la persona del noble europeo: él era tanto lo que representaba como lo que producía. Esta peculiaridad hacía del mercader ennoblecido, un personaje proclive a la ambigüedad, puesto que él mismo la encarnaba: tradición y cambio cohabitaban en la misma persona. (20)

Esta doble matriz conviviendo en un pretendido proceso de modernización va a mostrarse claramente en *Natacha*. Para demostrarlo me voy a referir a dos momentos importantes

en el largometraje: en primer lugar, al encuentro entre el denominado “niño” Raúl y su novia donde ambos hacen planes para su vida juntos después de su matrimonio, y posteriormente a la conversación que incluye el enunciado citado al principio de este trabajo. Además de ingresar en el análisis más o menos lineal del intercambio verbal, me interesa también aludir al contexto visual que muestra el encuadre. Me refiero al espacio filmico construido alrededor del café Ebony, citado con cierta pompa durante la conversación telefónica previa entre Raúl y su novia. El universo espacial va construyendo binomios como presencia y ausencia, esferas públicas y privadas donde los protagonistas adquieren relevancia para el desarrollo de la trama, además de la música intradiegetica asociada a la modernidad del Ebony para Raúl y las baladas extradiegeticas que construyen el sentido melodramático en varias de las escenas que muestran a Natacha. En esta puesta en escena de las oposiciones mencionadas, se realiza una conversación clave para determinar las relaciones de poder entre Raúl y Natacha, las mismas que se extienden más allá del espacio privado del hogar, en un espacio público donde ella no tiene acceso posible. Por esta razón Natacha no participa activamente en esta escena, pero, a pesar de su ausencia física, se transforma en elemento central como tema de conversación.

El café Ebony, parte del mundo posible de la película, se consideraba uno de los más modernos de inicios de los setenta y se encontraba en pleno distrito financiero de San Isidro en Lima. La película alude constantemente a encuentros sociales en establecimientos públicos como sinónimo de modernidad debido a que estas actividades se relacionan con el consumismo y con un intercambio que requería un alto poder adquisitivo. Los novios de la alta sociedad no son adolescentes obsesionados por su primer amor, sino personajes ya en la treintena que se citan en un ambiente adulto para conversar, aparentemente en igualdad de situaciones, sobre su proyecto de vida en común, alrededor de un

par de pisco sours. La música de fondo y la igualdad en *screen time* o tiempo en pantalla nos muestran la mejor cara de la modernidad hasta que entramos en la conversación. Sentados alrededor de una de las mesas, Raúl, satisfecho de la nueva adquisición comienza a alabar las virtudes laborales de Natacha “Tiene una especie de radar.”

La novia e interlocutora en este diálogo responde: “Oye, pues creo que debemos llevarnosla con nosotros,” confirmando que no hay un atisbo de celos en la novia. Natacha no es considerada como un personaje activo en la relación sino más bien como un objeto.

“Habrá que convencer a mamá,” es la réplica del niño-novio-empresario.

Del primer comentario de Raúl se infiere claramente que Natacha no tiene un horario definido, sino que trabaja todo el día y “hace de todo” pues está en todas partes y detecta todo como un radar. Ante esto, la novia se convence de la utilidad y decide incorporarla a su proyecto familiar. Raúl, quien se muestra frecuentemente como el más humano y gentil de la familia, sostiene la necesidad de pedir permiso a su madre. Natacha se puede adquirir y mover sin gran problema. Su origen étnico, borrado como información diegética, así como su precariedad económica la hacen indefensa frente a la dinámica de esta pretendida modernidad a la peruana que se vivía en los años setenta.

Al momento de llegar la segunda escena que analizo, ya Natacha ha sido aceptada a regañadientes como “Natacha Cervantes, para servir a Dios y a usted” y ha salvado la vida de la niña Chizita donándole sangre durante una operación médica. Así, la provinciana huérfana que nunca conoció a su padre una literalmente su sangre, incorporando vitalidad a la nueva generación de la élite limeña. Todo sin perder conciencia ni apurar un cambio que solamente se da a través del amor desinteresado y el conformismo: “Nunca he estado más orgullosa de ser una sirvienta,” se le oye decir al final de la escena anterior. Cabe recordar que desde el primer encuentro con el niño Raúl, se ha establecido una regularidad de elementos

confluyentes. Los códigos propios de la telenovela aportan durante los intercambios un *close-up* de uno de los dos protagonistas, un pasaje de la canción tema de la película y una conversación que enfatiza las carencias de la mujer y la sobriedad y seguridad del personaje masculino, como vemos a continuación. Esta vez la escena transcurre en un ambiente aparentemente más femenino, pero donde las reglas del juego del patriarcado en el cual se inserta privilegiadamente la familia Pereira otorgan todo el peso de la identificación y el prestigio al protagonista y cabeza de familia.

“¿Qué hace?” pregunta el niño Raúl.

“Le preparo la maleta,” responde Natacha.

“¿Y yo se lo había pedido?” Vuelve a la carga su interlocutor.

Natacha duda inicialmente en la respuesta, pero al tratarse de asuntos relacionados con su quehacer diario, puede responder con cierta seguridad. Como ya sabemos de la anterior conversación en el *Ebony*, ella “está en todas partes.” En ese momento las curiosidades de Raúl adquieren un giro más filosófico. “Natacha, ¿qué piensa usted de su vida? ¿Qué pretende? ¿Qué espera? ¿Está conforme con lo que es?” La respuesta “¿Por qué no? Unos nacen para mandar, otros para obedecer. A mí me ha tocado esto ¿Qué otra cosa puedo pretender?” se inserta dentro del inmovilismo y la sociedad de castas de origen colonial, y a pesar de que el elemento étnico ha sido borrado de la trama, en este momento clave de entrega de información, la película otorga también espacios para ser rellenados con información extratextual. El personaje femenino se supone de origen indígena y portador de todos los elementos atribuidos a su origen rural, entre ellos la pertenencia a una sociedad premoderna. El protagonista masculino, en cambio, se supone blanco y portador de los elementos atribuidos a su condición urbana, entre ellos el concepto de progreso. Por ellos, Raúl responde entusiastamente “Mejorar, todos tenemos alas... O es

que piensa terminar su vida en la cocina.” En este intercambio pareciera existir un encuentro entre lo que Bolívar Echevarría describía por modernidad como proyecto civilizatorio y “en proceso de sustituir a esa constitución tradicional, después de ponerla en evidencia como obsoleta, es decir, como inconsistente e ineficaz” (8). Me refiero a esa articulación de saberes tradicionales y el determinismo religioso que muestra constantemente Natacha como justificación de su miseria. La infelicidad de Natacha vendría de su conformismo por aceptar elementos sobrehumanos como causantes de su situación. Raúl por el contrario la conmina a rebelarse y a lanzarse (o volar) por los caminos del progreso.

Sin embargo, una mirada más atenta nos da cuenta de la precariedad y de los vacíos de esa llamada a “mejorar” que no entrega “una nueva lógica en proceso de sustituir al principio organizado ancestral” (8) percibido como obsoleto, sino que alienta una contradictoria convivencia temporal y espacial. Es este el planteamiento oficial del Perú oficial del que el largometraje se hace portador, una renovación interna en la cual las fuerzas de esta nueva migración se vayan incorporando al Perú del siglo XX de la única forma en la cual Natacha se puede incorporar a la vida de Raúl y el resto de su familia. Por medio de su amor noble, inocente y desinteresado, Natacha pierde todas las precarias estrategias que trae de su pueblo natal, entrega su sangre para salvar a uno de los miembros de la casa donde la explotan y su cuerpo al dueño de la misma, dándonos una clara idea del tipo de inclusión recreado en el proceso de comunicación cinematográfico. El concepto de mejoría utilizado por Raúl no se encamina hacia las rutas de la modernidad capitalista, sino que se alinea con la idea de milagro y adaptación, más acorde con las ideas del mestizaje de los primeros años de la conquista española. “A veces la vida hace milagros, y a veces ese milagro es un hombre” nos muestra cómo el Perú oficial ofrecía figuras de identificación y estructuras sociales a los nuevos actores de la sociedad urbana de mediados del siglo XX. Es en este

amor heterosexual donde las relaciones de poder se muestran sin remilgos de la forma más brutal, apenas disimuladas por formalidades extraídas de la estética televisiva.

El niño Raúl finalmente, sin renunciar a sus posesiones materiales, renuncia a la vida con sus padres y establece otro hogar con Natacha. De esta forma, una ética y un código convertidos en texto mediante la eficaz participación de un cura aparentemente progresista que ayuda a romper la resistencia de una madre tradicional, logran un producto feliz donde el hijo de ambos se abre positivamente hacia el futuro como el producto de esa unión entre el Perú oficial y las nuevas fuerzas que llegan desde el interior.¹² En ese proceso, sin embargo, las estructuras simbólicas de la película van a darnos información clave del momento social y serán una fotografía de la sociedad peruana de comienzos de los años setenta: las mujeres se someten con gran fervor a “La noche de la cenicienta,” ritual donde disfrutaban fugazmente de la compañía de su “príncipe” antes de ser abandonadas, Natacha sufre un intento de violación por parte de uno de los parientes del niño Raúl. El mismo niño Raúl la golpea brutalmente en una escena de celos desplegada de manera que los elementos técnicos empujan a la identificación cinematográfica hacia el hombre todopoderoso, urbano y leal y no existe atisbo de denuncia, ni dentro de la diégesis, ni queda recuento de protesta en la recepción por parte de los espectadores o de la crítica especializada. Mediante la fusión de la heterogeneidad migrante y su ficcionalización en la narrativa cinematográfica, Natacha se ofreció por décadas como elemento de identificación a los cientos de miles de mujeres que llegaban a las ciudades de la costa peruana.¹³

Más allá de la puesta en escena de atisbos modernistas y la propia trama positiva con respecto al futuro, en el contexto histórico de la película, las fuerzas de los aparatos estatales se encontraban exhaustas en un truncado proceso de construcción de un concepto de ciudadanía más extendido llevado a cabo por la dictadura militar entre 1968 y

1975. Para fines de los setenta se veía claramente que este acelerado proceso de participación ciudadana hecho de forma impulsiva e improvisada no había cerrado brechas en una sociedad grandemente fragmentada. La crisis económica de fines de los setenta e inicios de los ochenta aceleró la incursión activa de movimientos armados que ocasionaron la muerte de decenas de miles de peruanos. Estos surgen alimentados por esta convivencia citada de tiempos, socialidades y formas de vivir anacrónicas con relación a las nuevas dinámicas que surgían mediante el desplazamiento masivo de personas y los cambios sociales en los Andes peruanos.

Sendero Luminoso, un grupo de inspiración maoísta surgido en las universidades peruanas en los años sesenta, decide en 1980 lanzar su ofensiva armada contra el Estado peruano a quien calificaba de seudoburgués, sometido a los intereses estadounidenses y explotador de su propia población. En este intento y conforme a la estrategia maoísta de traslado de la revolución del campo a la ciudad, comienza su accionar en la sierra sur peruana, donde su líder Abimael Guzmán organiza bases universitarias en la localidad de Ayacucho. Su ofensiva inicial recibe el apoyo de una parte de las localidades donde comienza a operar.¹⁴ El Estado oficial no les otorga mayor importancia hasta 1983 cuando articula una respuesta desde las fuerzas armadas enviando a la marina a las localidades más afectadas. No siendo la mayoría de los combatientes originarios de la zona en la que se enfrentaban, estos comenzaban a descargar todo su código de valores éticos y morales sobre el territorio en el que se producía el enfrentamiento. Los de Sendero Luminoso, comprometidos a ultranza con una ideología afín al determinismo económico y social, no atribuían mayor importancia a la participación de la población andina de manera integral.

Por su parte, los miembros de la marina, reclutados en su mayoría en las poblaciones costeras del Perú, participaban activamente del imaginario social de origen colonial de la

republica peruana. Estos factores contribuyeron a que se generara un promedio de setenta mil víctimas en un enfrentamiento que supera en fallecidos a todos los sufridos por este país desde su fundación. Años después, una vez mudados los atentados y represalias al ámbito urbano, el conflicto adquirió ribetes nacionales y sus víctimas se contaron desde todos los estamentos de la sociedad peruana. Es importante recordar, siguiendo el informe de la Comisión de la verdad y reconciliación, que “[l]a mayoría de mujeres que murieron fueron víctimas de la violencia y masacres perpetradas contra las comunidades rurales andinas” (94). En este caso, al contrario de esta política de conquista a través del amor (*productive sexuality*) como nos ofrece gran parte de la literatura del siglo XIX, se produce una cruel penetración de los aparatos represivos de ambos bandos en disputa.

El cine peruano no produce ningún largometraje sobre el conflicto interno hasta finales de los ochenta cuando comienza a agudizar su percepción sobre un fenómeno que se hacía omnipresente. La película considerada como punto de quiebre es *La boca del lobo*, de Francisco Lombardi, que en 1988 intenta mostrar, por primera vez, los estragos de la guerra en el interior del país a través de la historia de un grupo de soldados que va a recuperar para el estado peruano el imaginario pueblo de Chuspi, previamente tomado por Sendero Luminoso.

La boca del lobo dramatiza, a su vez, la desintegración moral y emocional de este destacamento de las fuerzas armadas enviado desde la costa peruana. Los soldados, ajenos culturalmente al nuevo emplazamiento, comienzan a imponerse brutalmente sobre su entorno. Dos de los más jóvenes soldados, Kike y Vitín conocen a una joven local llamada Julia y, por un momento, su interacción vislumbra la posibilidad de una amistad, más allá de las diferencias concretas de costumbres y las menos evidentes o construidas culturalmente como las étnicas entre los personajes. Sin embargo, la situación degenera cuando Kike, haciendo uso de la misma escala de valores

de la familia de Raúl en *Natacha*, viola a la joven.¹⁵ Los familiares denuncian prontamente el hecho, pero el teniente desestima la denuncia haciendo pesar más la palabra del soldado que la de los padres, quedando así impune el abuso. Esta violación exacerba las diferencias entre población local y destacamento militar, creando un ambiente aún más tenso. Días después se produce un altercado entre ambos soldados y un grupo local cuando los primeros tratan de ingresar a una fiesta. En el altercado uno de los vecinos muere y la población en general se acerca a protestar frente al puesto militar. El jefe del destacamento, al verse acorralado, pierde el control y procede a asesinar a toda la población.

“Esto tiene que saberse... Algún día tendrá que saberse.” Repite para sí uno de los soldados frente a las cámaras, frente al gesto perdido y atribulado del jefe del destacamento.

Vitín, agobiado por los remordimientos, decide escapar del puesto de control, aun a sabiendas de los riesgos de su decisión. En su desesperada huida se encuentra en las afueras del pueblo con una niña sobreviviente de la masacre quien por un momento lo observa fijamente. Ambas miradas se cruzan al final de la película. La toma y contratoma contrastan la contemplación curiosa de la niña con el semblante agitado y nervioso de un joven soldado que quiere huir de su realidad.

Más allá de las vicisitudes de los protagonistas, me interesa la escena de la violación de una habitante local por parte del soldado Gallardo debido a que es a través de la relación entre el soldado y la joven habitante de Chuspi donde *La boca del lobo* muestra este cambio radical en la ficcionalización de las relaciones genéricas. La presencia del Perú oficial se realiza desde la imposición de una fuerza de ocupación. Este nuevo elemento, en lugar de encarnarse individualmente en un protagonista, muestra la fuerza de su colectividad en el grupo de soldados que llega a la localidad andina e imponen sus costumbres, modo de hablar, música, etc., sin que el texto deje de otorgarles el capital de prestigio y la identificación mediante estrategias de la trama que muestran su

padecimiento en aquel remoto lugar. La película no es una historia de migración, pero intuye eficazmente cómo esta relación genérica, proyectada a través de la penetración brutal e impune, va a marcar el imaginario cinematográfico peruano concerniente a migración y sexualidad en la generación siguiente.

Si bien es cierto que existirá una mejoría en cuanto al número de producciones, no habrá en la primera década del siglo XXI figuras alegóricas que plasmen la sexualidad entre componentes diversos de la sociedad peruana. La mujer migrante no será elemento central en las representaciones de las relaciones de género en el Perú por varios años. Por el contrario, se produce una cierta endogamia social en películas como *Ciudad de M* (2000), *Tinta Roja* (2000), *Un marciano llamado deseo* (2003), *Días de Santiago* (2004), etc., donde los protagonistas de relaciones románticas pertenecen casi estrictamente al mismo entorno y en algunos casos se conocen desde siempre.¹⁶ Inclusive las producciones de índole histórica como *El bien esquivo* (Augusto Tamayo, 2000) e *Imposible amor* (Armando Robles Godoy, 2000) llevan a la trama historias de amor de personajes en conflictos sentimentales, reales o potenciales, con otros pertenecientes al mismo círculo sociocultural. No es hasta la aparición de *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2004) cuando un largometraje peruano de repercusión nacional o internacional en cuanto a su recepción otorga un peso importante a la sexualidad entre sus protagonistas en el devenir de la historia.¹⁷ Sin embargo, considerando tanto que el largometraje citado ha tenido ya amplios espacios de debate, como que es una historia que antecede, al menos en la diégesis, al proceso de migración de la protagonista, procederé a centrarme en la película *Magallanes*.¹⁸

Magallanes se inscribe en el mismo grupo de producciones como *Paraíso* (2009) y *La teta asustada* (2010), interesadas en las consecuencias para la mujer migrante de las violaciones sexuales en las últimas dos décadas del siglo XX.

Este nuevo sentido que *La boca del lobo* le da a la aparición del Estado en el interior del país va a tener una continuación lógica desde la misma producción cinematográfica más de una década más tarde con películas de diverso matiz ideológico como las tres ya citadas, pero todas interesadas en abordar el tema de las secuelas de las violaciones producidas durante la guerra entre Sendero Luminoso y las fuerzas armadas. Es el caso de *Magallanes* proyectada en 2015 y dirigida por Salvador del Solar. La película muestra la historia de Harley Magallanes, un exsoldado antiterrorista quien veinte años después sobrevive como chofer de taxi y, a veces, conductor particular de quien fuera el coronel a cargo de su sección en el espacio y tiempo diegético que corresponde a la película de Lombardi: el sur andino en la década de los ochenta. Además de tener en común la participación en esas acciones antisubversivas, ambos han borrado prácticamente información de ese tiempo con el fin de insertarse nuevamente en la sociedad.

Esta comienzo a revelarse cuando Magallanes se reencuentra con Celina, una humilde migrante que sobrevive como peluquera en los denominados pueblos jóvenes que bordean la ciudad de Lima. Celina es una joven quien en su adolescencia fue capturada en su pueblo natal y mantenida con el nombre de “La ñusta” como esclava sexual del coronel. En este punto se destacan dos ejes temáticos en la película. Me refiero tanto a la presencia del binomio memoria-olvido de gran repercusión en el universo extratextual, como a la persistente presencia del abuso sexual impune que a su vez genera ese deseo de olvido debido a su aparente monstruosidad. Teniendo en cuenta que el binomio memoria-olvido, de gran actualidad en la crítica latinoamericana merece un espacio propio más grande que los límites de este trabajo, mi objetivo es sobre todo analizar las relaciones intergeneracionales y la vigencia de narrativas históricas en las producciones fílmicas realizadas 500 años más tarde. En el caso de *Magallanes*, se trata específicamente de las acciones del coronel

del Ejército peruano, comparable en su contexto histórico con los abusos de las fuerzas militares en tiempos de la guerra interna, que tienen orígenes más remotos en el relato del navegante de la escuadra de Colón, citado anteriormente. Como manifesté anteriormente, este retroceso a las formas más inhumanas de relación genérica nos muestra la crisis del proyecto de modernidad alegorizado a través del amor y, a su vez, puede darnos cuenta de las razones por las cuales se confunde olvido con el silencio de los agraviados: *Magallanes* nos muestra otra cara de un mestizaje en condiciones de ocupación y desigualdad: el hijo de Celina que todo el mundo quiere ocultar.

El coronel, Magallanes y el resto de la tropa han ingresado a un territorio que consideran de ocupación y han forzado a otro ser humano considerado inferior. Después de violarla, le han dado un nombre mítico (La ñusta) y han intentado “domesticarla” o rendir su iniciativa. Sus acciones han quedado impunes y, como su antecesor europeo, el coronel se apresura a llegar a sus últimos días en su ciudad natal o en todo caso morir mucho tiempo después de los hechos citados, de causas completamente ajenas.¹⁹ El discurso de la película, sin embargo, activa la trama hacia la intriga policial y nos informa que el exsoldado Magallanes conserva todavía fotos de su tiempo de servicio militar, incluyendo fotos del coronel abusando de Celina.

Ese material le da la idea de escapar de su vida mediocre intentando extorsionar al hijo del coronel, un próspero empresario. Por medio de mensajes anónimos, Magallanes amenaza con publicar las fotos. Por su parte, Celina también guarda su propio secreto. Se trata de un hijo adolescente producto de las violaciones del coronel. Este producto de las relaciones entre el representante de la institución y la mujer nativa no es más que el glorificado mestizo de la literatura. No nos encontramos con el hermoso producto de los ingenuos amores de Natacha y el niño Raúl, mostrado hacia el final de la película como símbolo del triunfo de ese Perú oficial narrativizando su propia socialidad. El producto

del encuentro simbólico entre los dos Perúes es un adolescente al parecer con una severa patología mental que influye fuertemente en su propia apariencia física. Este personaje es introducido en la trama de forma tan grotesca que causa la fuga de dos recolectores de deudas llegados a robar a Celina. El final de esta escena y su efecto en el comportamiento de la protagonista no puede ayudar a comprender las diferencias entre silencio y olvido. Celina no ha olvidado, sino que ha preferido mantener el pasado en silencio invisibilizando la encarnación del mismo, es decir escondiendo al fruto de este pasado. Todo esto se rompe al ser “descubierto” el hijo. Esta puesta en evidencia, si bien no tiene consecuencias directas en el desarrollo de la trama, va a ser importante para ayudarnos a comprender la vigencia del poder de acciones pasadas en la contemporaneidad de la historia. La trama policial seguirá su curso de acuerdo con las convenciones del cine narrativo, pero la poderosa impresión del descubrimiento del hijo de Celina entre los delincuentes se proyectará también sobre la audiencia.

El entramado policial se va desenvolviendo después de esta escena cuando Magallanes, al ser reconocido por Celina, decide dejar sus apetencias monetarias en un segundo plano y privilegiar una especie de reposición económica por lo sufrido por ella. Finalmente, el proyecto se complica con la intervención de la policía y el subsecuente arresto del exsoldado. Después de la captura de Magallanes, Celina es citada a brindar su declaración. En ese momento la escena construye las condiciones para que, al fin, la víctima obtenga algo de justicia y la audiencia pueda descargar las emociones en un momento catártico típico de los dramas clásicos. El hijo del coronel, hombre rico honrado, prototipo del empresario ideal en el Perú del siglo XXI, se presta a recompensar a Celina, originándose un diálogo único en la cinematografía peruana que comienza con el tono solemne y conciliador del hijo del coronel hacia la esclava sexual. “Quiero que sepa que lamento mucho la situación que le ha tocado vivir.” “¿Cuál situación?” responde ella.

Se trata de una conversación expresamente inconexa donde nadie termina de comprenderse y los interlocutores se ven imposibilitados de equilibrar o, por lo menos, cerrar las brechas de las desigualdades sociales y las reconciliaciones por medio de las palabras y los intercambios mercantiles. “Lo que pasó en Ayacucho. Lo que pasó con mi padre,” insiste el hijo del coronel. “¿Y qué pasó?” Ni el arrepentimiento de Magallanes, ni las explicaciones del hijo de Rivero adquieren consistencia: “Mi padre es un hombre enfermo. Y su enfermedad ha hecho que pierda un poco la memoria.” “Y no se acuerda nada de lo que pasó.” Celina, cuyo secreto ha sido descubierto apenas a medias, pregunta con la mirada frente a la cámara: “¿Y tú quieres saberlo?”

Un tanto cansado por la conversación, el hijo del coronel responde: “Para serle sincero señora, yo prefiero que salgamos de este asunto y que por favor acepte quedarse con el dinero que le incautaron.” La mención del dinero provoca una indignación en ella y desencadena un monólogo en quechua dejado sin subtítulo por la producción, concentrado más en el impacto que su propia voz de reclamo se deje escuchar en una sala donde los que hablaron durante toda la película se limitan a escuchar en un silencio incómodo. Las relaciones de género y raza se integran a la escena donde la dinámica de poder se revierte solo momentáneamente para dar una válvula de escape a la impotencia de la víctima.²⁰ “¿Y dónde está mi hijo?” es lo último que se le escucha antes de salir de la delegación policial y de la historia. La joven se ha quedado sin dinero y, en cambio, conserva al hijo de la violación. El hijo ha perdido su invisibilidad y la madre ha roto su silencio, pero nada parece haber cambiado en el universo diegético. Para un espectador que desconoce el idioma quechua (una abrumadora mayoría) será imposible captar la idea central del monólogo y se quedará con la gestualidad de Celina y su partida de la delegación policial sin denunciar ni obtener compensación alguna. Su última frase “Haz como el coronel mejor. Olvida

todo lo que pasó” no parece ser un llamado general a olvidar, sino a mostrar cómo puede ser más factible para algunos el trabajo de alejarse de sus memorias, mientras que para otros esas son de carne y hueso. Queda el sistema para dar curso a su propia justicia con un envejecido y derrotado Magallanes y un empresario liberándose de elementos ajenos a la moralidad de la sociedad (como Magallanes y su amigo Milton) donde reinsertará el dinero recuperado.

Como he demostrado, *Natacha, La boca del lobo* y *Magallanes* marcan tres puntos importantes en la cinematografía peruana, más allá de sus diferentes posiciones en el espectro ideológico o estético. Con *Natacha* se intenta consolidar el discurso decimonónico en el romance cinematográfico. El mundo posible de la película pertenece a una socialidad que inscribe unas relaciones de géneros en que convive la colonialidad de sus códigos de valores sociales y morales con el deseo de integrar el país en una superficial modernidad capitalista. *La boca del lobo* marca un amargo despertar de una especie de “primera inocencia” del discurso narrativo cinematográfico. Su terrible desenlace intuye la llegada de, más que fantasmas, patologías que la sociedad peruana en su mayoría solo es capaz de ver cara a cara a través de estructuras poéticas como nos muestra la película de Salvador del Solar. *Magallanes* afirma la posibilidad, viéndose en el espejo retrovisor, de enfrentarnos a nuestro propio pasado: veinte años después de *La boca del lobo*, el joven soldado que intenta escapar hacia la ciudad encuentra ese pasado, lo que vuelve a concatenar la memoria colectiva de la audiencia que retrae temporalmente memorias que el país pretende olvidar.²¹ Desde el hermoso mestizo hasta una asociación de un rasgo patológico con la deformidad efectista, el cine peruano continúa explorando, alegorizando y repensando en el nuevo siglo, las consecuencias de una de las etapas más nefastas de la historia republicana del Perú.

Notas

¹ Es posible definir brevemente género como:

conjunto de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de las diferencias sexuales, anatómico-fisiológicas y que dan sentido a las relaciones entre personas sexuadas. (Gomáriz 1)

² Sobre este final de los proyectos superficialmente modernos que incluían un romántico acercamiento a la unidad nacional a través de la literatura, Doris Sommer nos dice: “New novelists tried to laugh off the appeal of positivist and populist projects that had, by then, run aground and made history stumble when it should have been going forward” (2).

³ La figura de la violación ha sido ya tematizada en películas muy cercanas temporalmente a *Natacha*, como *Allpa Kallpa* (1975) o *De nuevo a la vida* (1973), entre otras. Sin embargo, la primera muestra un mundo previo a la reforma agraria, ya en vigencia al salir la película. *De nuevo a la vida*, por su parte, tematiza la vida de un violador en serie y muestra el segundo abuso matizado con una inusual seducción dentro de una estética entregada a la búsqueda del placer espectral masculino.

⁴ Aunque no es un término excluyente ni exclusivo, considero que la idea de cine-novela como *roman d'amour* “para designar los films que plantean historias sentimentales” (50) que plantea Georges Sadoul puede ser muy útil en este contexto. Esta nos muestra los inicios clásicos del género y sus vinculaciones con las novelas del siglo XIX.

⁵ Al analizar las narrativas que tratan del primer encuentro entre Atahuallpa y los conquistadores españoles y los resultados de la misma, Cornejo Polar se refiere a “una radical e incisiva heterogeneidad socio-cultural que incluye la desgarrada pero fecunda condición proteica, hirviente, de los entreverados sujetos que la viven” (65). Además de referirse a la presencia de esta heterogeneidad cultural en el entrecruzamiento entre oralidad y escritura, este concepto es bastante recurrente en la obra Cornejiana y otros pensadores que la acogen.

⁶ He tomado la traducción del texto original en italiano del artículo “De canibales, etnógrafos y evangelizadores: versiones de la Otrredad en las primeras cartas del ‘Descubrimiento’ (Cristóbal Colón [1493], Michele de Cuneo [1495] y Pêro Vazde Caminha [1500]).” Allí, David Solodkov incluye para “prostituta” las alternativas “vaga” y “vulgar” para referirse al supuesto cambio de intenciones en la mujer violada que, a decir del violador, disfruta apasionadamente del abuso sexual (24).

⁷ Matos Mar en *Desborde Popular y Crisis del Estado*, populariza la noción de este Perú oficial en problemática, interacción con el otro Perú. El oficial sería el de

las instituciones del Estado, los partidos, la banca y las empresas, los sindicatos, las universidades y colegios, las fuerzas armadas y la Iglesia; de los tribunales, la burocracia y el papel sellado; de la cultura exocéntrica. (99)

⁸ Mi experiencia vital en los sectores populares del denominado Cono Este de Lima en la década de los noventa me lleva a la conclusión de que gran parte de la población de ese sector no se identificaba con el Ejército peruano y muchas veces consideraba su presencia como de ocupación. Esta falta de simpatía era apenas mitigada por la presencia forzada de los jóvenes en las filas del ejército a través de levas forzosas.

⁹ Me refiero al proyecto industrial del grupo Amauta. Ricardo Bedoya en *Cien años de cine en el Perú* realiza un recuento y una breve evaluación de este fracasado intento. A pesar de su corta vida, Amauta constituye una rica fuente de información sobre las relaciones intermediales e intertextuales en el contexto de producción de sus películas.

¹⁰ Desde sus inicios, lo criollo en la región se ha vinculado más a “una forma de ser” ligada a una pretendida superioridad cultural asociada a la “españolidad” del individuo. Al respecto, Mario Roberto Morales sostiene que esta categoría fue apropiada no solamente por los descendientes de españoles, sino por los hijos de la relación de estos con los diversos estamentos étnico-sociales que nacieron del encuentro de los mismos con los grupos autóctonos. De esta forma, los mestizos

in an illusory appropriation, also embraced the criollo ideals of “purity of blood” and, by way of a binary contradiction, made the Indians the

counterpart of their white anxieties in the very same way in which the criollos used mestizos and Indians alike as a reference to validate their supremacist differentiation, characterizing them as inferior. (491)

¹¹ Me refiero tanto a la influencia del melodrama mexicano con sus valores tradicionales y su estética costumbrista, como a la comedia argentina con la figura del pícaro o el compadrito, repetida hasta la saciedad en la televisión y llevada al cine con comedias poco preocupadas por la calidad como *El pequeño seductor* (Sifuentes 2015).

¹² Es importante recordar que durante el contexto de producción de la película se había producido un golpe de estado que había generado una fuerte producción de simbología y nuevos componentes del imaginario. José Luis Rénique en *Incendiar la Pradera* hace un recuento de la llegada de los militares y su polémica tendencia izquierdista. La denominada Revolución Peruana, a través de sus diversos organismos como el SINAMOS, se había planteado todo un movimiento cultural con base en la actividad ideológica a diversos niveles en todo el territorio nacional. Sin embargo, este fallido intento de transformación del imaginario solamente duró unos cinco años y se centró, sobre todo, en el proceso político. Diversos grupos de izquierda lo tildaron de “revisionista o de revolución pequeñoburguesa.” Como vemos en el desenlace de la película, el imaginario político y el social se encontraban a años luz de distancia.

¹³ Por décadas, también Natacha se convirtió en sinónimo de empleada del hogar o sirvienta. Esto se oficializó en gran parte de los medios de comunicación durante la dictadura fujimontesinista en los titulares de diarios de cincuenta centavos.

¹⁴ Gustavo Gorriti enfatiza la popularidad que alcanzó la combatiente senderista Edith Lagos, expresada en su funeral que llegó a reunir la mayor cantidad de gente en la ciudad de Ayacucho en una década. Agrega Gorriti que muy probablemente el mismo Abimael Guzmán habría participado de la misma (241). Lo que se sabe a ciencia cierta es que durante el multitudinario evento la población expresó una simpatía abierta por el movimiento y sus lemas fueron entonados sin peligro alguno de ser reprimidos por la policía acantonada en sus cuarteles.

¹⁵ Este paralelismo se produce en la escena cuando el hermano menor del niño Raúl trata de

abusar de Natacha, provocando la reacción cuchillo en mano de la protagonista. Esta misma escena se presenta algo más cruda en la adaptación de la telenovela de 1990. Allí, una rubia Natacha, la misma joven campesina que llega a la ciudad repite el viacrucis inicial en la casa de la familia Pereira. En el tercer capítulo, el mismo hermano menor no tiene escrúpulos en observarla por la ventana, cubrirse la cara, entrar violentamente a su habitación para intentar violarla, agrediéndola en el piso del cuarto. El discurso favorable a la familia Pereira articula posteriormente sus elementos expresivos en favor de la identificación con el potencial violador, de manera que Natacha y este terminan siendo muy amigos hacia el final de la novela.

¹⁶ La película *Dioses* de Josué Mendez (2008) refleja claramente esta tendencia. Si bien basa su trama en la relación entre una mujer joven y un hombre rico y maduro de distinta clase social, es el hijo del protagonista quien establece la fuerte relación alegórica entre el hermetismo de su clase social y su propia obsesión incestuosa hacia su hermana.

¹⁷ El rompimiento del incesto en *Madeinusa* es uno de los desencadenantes del desenlace.

¹⁸ Siguiendo a Gastón Lillo, es importante resaltar que *Madeinusa* no inscribe su diégesis dentro de un código realista ni parece interesarse en que su trama sea reconocida como posible. A decir de Lillo, en *Madeinusa*, el carácter ficcional de la trama

da libre curso a la imaginación poniendo en escena desde una perspectiva estética insólita “el desencuentro” de subjetividades y universos culturales del Perú moderno: el indígena rural y el criollo urbano, mezclando barroicamente en su cometido artístico lo verificable antropológico con la pura invención. (301)

¹⁹ De acuerdo con el portal *La fondazione dell'Istituto della Enciclopedia italiana*, Cuneo muere en 1503, posiblemente en la ciudad donde había nacido.

²⁰ El contenido de la respuesta de Celina no tiene mayor impacto en la audiencia debido a que el público potencial de la película es sobre todo el habitante peruano monolingüe y urbano. Frases como “Ya no te tengo miedo,” no tienen mayor influencia en la socialidad del texto filmico.

²¹ En las dos últimas elecciones han resultado abrumadoramente elegidos en el parlamento peruano congresistas de partidos que manifiestan su

rechazo a la Comisión de la verdad y hacen público su voluntad de dejar el pasado atrás. Kenji Fujimori congresista más votado de la historia peruana es uno de los más recalcitrantes voceros de esta postura.

Obras citadas

- Bedoya, Ricardo. “Capítulo 2: El impacto diferenciado de la violencia.” *Cien años de cine en el Perú: una historia crítica*, Universidad de Lima, 1995, pp. 45-100.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. CELACP, 2003.
- Davison, Tito. *Natacha*. Panamericana, 1971.
- Gomáriz, Enrique. “Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectiva.” *Selección de lecturas de sociología y política social de género*. Clotilde Proveyer (compiladora). Editorial Félix Varela, 2005.
- Gorriti, Gustavo. *The Shining Path: A History of the Millenarian War in Peru*. The University of North Carolina Press, 1999.
- Lillo, Gastón. “Nuevas formas de subjetivación en el cine peruano reciente. *Ojos que no ven* (2003) de Francisco Lombardi y *Madeinusa* (2000) de Claudia Llosa.” *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, vol. 32, 2005, 299-310.
- Lombardi, Francisco. *La boca del lobo*. Inca Films, 1988.
- Middents, Jeffrey. *Writing National Cinema*. Dartmouth College Press, 2009.
- Morales, Mario Roberto. “Peripheral Modernity and Differential Mestizaje in Latin America: Outside Subalternist Postcolonialism.” *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*, editado por Mabel Moraña, Enrique Dussel y Carlos Jáuregui. Duke University Press, 2008, pp. 479-505.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Siglo XXI, 1987.
- Solar, Salvador del. *Magallanes*. Péndulo Films, 2015.
- Solís, María del Rosario. “La obra de José Rossi y Rubí en el Mercurio Peruano: búsqueda y creación del lector criollo ilustrado” *Tinkuy*, no. 6, 2007, pp. 1-101.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. University of California Press, 1991.