

**Muerte y resurrección del sujeto criollo en el cine peruano:
un estudio de la película *Asu mare***

Pablo Manuel Salinas

Shawnee State University

La conexión entre producción y recepción cinematográfica en el Perú ha seguido un camino marcado por contados casos de éxito y una competencia desigual (especialmente en términos de promoción y distribución) con el denominado modelo narrativo industrial de origen estadounidense. Como ocurre en buena parte del mundo, especialmente en países que no se han caracterizado por una producción masiva, son los denominados *blockbusters* hollywoodenses los que han dominado el circuito comercial peruano. Al mismo tiempo, son sus distribuidores los que han trabajado infatigablemente para moldear el gusto de los consumidores dentro de versiones muy cercanas lo que se comprende por películas de tipo B, especialmente en sus variantes de acción. Las pocas alternativas a este proceso se han dado por momentos de empatía con producciones algo más cercanas al contexto nacional, como las del melodrama clásico mexicano (o incluso el de la India).

No fue hasta finales de los sesenta, cuando el cine peruano comenzó a despertar lentamente de un letargo de por lo menos treinta años. En ese momento el trabajo de los productores pareció dividirse, a contracorriente del proceso social, en

cine de ambientación urbana y andina, en una diferenciación que no solamente era de temática, sino también, en muchos casos, de estilo e ideología.¹

Dentro de esta separación inicial, la cinematografía de ambientación urbana se impuso la labor de demostrar su control sobre los elementos técnicos que manejaba y de representarse como una sociedad occidental dentro de un universo globalizado. Para ello se apartó de corrientes latinoamericanas que impulsaban un cine ideológicamente comprometido con su contexto social. Al mismo tiempo, a nivel nacional, los largometrajes se desligaban de un estilo costumbrista que había prevalecido décadas atrás. Un temprano ejemplo de esta desconexión con el cine ideológicamente comprometido de envergadura latinoamericana lo podemos encontrar en la aparición de *Forjadores del mañana* (1965). Un caso típico de su obsesión por desasociarse de toda complicidad artesanal son las producciones de Armando Robles Godoy a finales de los sesenta.

En el campo de la recepción, a partir de la segunda mitad del siglo XX la ciudad de Lima no era más el bastión hispánico dentro de esa separación cultural entre campo y urbe, sino que la actividad migratoria la estaba transformando en el mosaico que se evidenciaría con mayor fuerza a partir de los ochenta. La epidermis urbana se transformaba hasta límites insospechados y las manifestaciones sociales masivas adquirirían una variedad inabarcable por los medios masivos de comunicación.² Consecuentemente, una parte de los (todavía pocos) nuevos directores de finales de los setenta comprendió que la mejor manera de acercarse a esta nueva realidad era emitiendo el certificado de defunción a la representación de un sujeto tradicional, de raigambre criolla, presentándolo presa de un sistema de valores morales completamente en contradicción con la sociedad moderna en la que se transformaba la capital del Perú. La película *Cuentos inmorales* (Francisco Lombardi, Augusto Tamayo, José Carlos Huayhuaca, José Luis Flores Guerra 1978), ya desde el título anunció esta tendencia, reafirmada después por otras producciones de Francisco Lombardi, su exponente más importante en las dos décadas que siguieron.

¹ Sobre la producción en esta época podemos remitirnos a los casos que presenta Jeffrey Middents en “Another Limeño Fantasy. Peruvian National Cinema and the Critical Reception of the Early Films of Francisco Lombardi and Federico García”.

² Javier Protzel en *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos* sostiene que “[l]os rápidos cambios sociales sobrevenidos desde los años ochenta han contribuido a la producción de retratos borrosos o inciertos. Hasta esa década fue clara la correlación entre clase, cultura y consumo [...]” (278).

Más de treinta años después, nos encontramos frente a una película de éxito sin precedentes³ que produce una íntima y multitudinaria conexión con el público peruano, y a su vez rinde homenaje a esa misma subjetividad popular criolla. Me refiero al largometraje *Asu mare* (Ricardo Maldonado 2013).⁴ En este artículo propongo un acercamiento crítico a dos producciones de ambientación urbana separadas cronológicamente por tres décadas, me refiero específicamente a *Cuentos inmorales* y *Asu mare*.⁵ Para ello tomaré dos elementos frecuentes en la construcción de la subjetividad criolla: el barrio y la jarana. Barrio y jarana serán referentes de identificación capaces de ser implantados o desplazados hacia otros espacios y prácticas como las unidades vecinales y las manifestaciones masivas de “lo nacional”. El objetivo de este análisis es demostrar el nivel de resistencia y adaptación en la cinematografía peruana de una subjetivación urbana conservadora y tradicionalista de lejanos orígenes coloniales, pero de consolidación dentro de las interacciones sociales establecidas durante el periodo republicano.

En otras palabras, sostengo que dentro de un proceso de desarrollo macroeconómico sin precedentes, dentro de un “boom” urbanístico que destruye ruinas precolombinas y casonas coloniales por igual, para levantar centros comerciales, casinos multicolores y edificios residenciales, dentro de un proceso de modernización urbana marcado no solamente a ritmo del concreto, sino por procesos de consolidación de inmigrantes internos dentro del imaginario urbano a través del arte y la interacción social, gran parte del discurso social limeño se aferra todavía a la construcción simbólica tradicionalista, paternalista y evocadora.

Considero necesario precisar lo que comprendo aquí por criollo, término general y de tan diversas aplicaciones. Para esto cito un acercamiento bastante útil y sencillo de James Higgins quien, en *Lima: A Cultural and Literary History*, sostiene que no fue hasta el periodo republicano que el término criollo proyectó su aplicación a la cultura de la costa peruana, teniendo a Lima como su centro de gravedad.⁶ Realizando

³ De acuerdo a Perú Box Office, *Asu mare*, hasta julio de 2013, había generado un ingreso de 11 852 786 dólares, convirtiéndose, de lejos, en la película más taquillera de la historia del Perú. <http://boxofficemojo.com/intl/peru/yearly/>

⁴ ¡Asu mare! es una expresión exclamativa que denota asombro.

⁵ Durante el proceso de la revisión de este artículo se estrenó *Asu Mare 2* (2014), secuela de la película que analizo. Si bien esta producción tuvo también importante aceptación en términos de taquilla, considero que no posee gran relevancia en el análisis comparativo que realizo en este artículo.

⁶ Luis Gómez Acuña, en “Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo” sostiene que “[...] lo criollo como sinónimo de prácticas culturales puede referirse a una tradición nacional que se reinventa (por razones sobre todo políticas) una y otra

una separación drástica con otras aplicaciones que la relacionaban con lo nativo por oposición a lo español, lo criollo durante el Perú republicano se presentó en contraste con las manifestaciones de la región andina. Con la lenta integración de Lima en el contexto de capitales latinoamericanas, las élites urbanas buscaron nuevos referentes, manifestaciones culturales de origen francés o inglés. De esta manera, lo criollo quedó relegado a las prácticas populares tradicionales. En esta transformación, “la cultura criolla fue popular en carácter, un híbrido que había nacido y crecido de la constante entremezcla entre elementos o tradiciones hispánicas y afro-peruanas” (152).⁷

Para articular su característica popular, la subjetividad criolla asocia frecuentemente al individuo representado con su espacio más particular: el callejón de un solo caño o los lugares distintivos de la Lima tradicional, y con las prácticas culturales más frecuentes en esos espacios: la jarana criolla, costumbres culinarias o las procesiones religiosas.⁸ A través de esta interacción el individuo representado emerge como sujeto y esta representación se ofrece “como referencia o anclaje” en la construcción de la identidad.⁹

Dentro de una serie *in crescendo* de producciones cinematográficas en el Perú, *Asu mare* es un ejemplo de las facultades del cine de darnos una clara perspectiva de un instante del discurso social.¹⁰ A su vez, su éxito comercial nos entrega también valiosa información sobre las conexiones o desconexiones con lo que Javier Protzel en *Lima imaginada* denomina “la construcción simbólica de lo urbano” (20). Si bien Protzel sostiene que Lima se encuentra “atravesada dinámicamente por distintos modos de mirarla e imaginarla”, un acercamiento a la celeberrima película de

vez [...]” (140). Alude Gómez a los debates sobre la muerte de lo criollo o del criollismo. Al respecto, considero que los debates citados abordan lo criollo de forma parcial, a través de solo una de sus prácticas, como es la denominada música criolla.

⁷ La traducción es mía.

⁸ Para una definición operativa de la subjetividad criolla de la segunda mitad del siglo XX, me apoyo en Gonzalo Portocarrero, quien en “Disonancias de lo criollo”, sostiene lo siguiente: “La tradición criolla implica pues una ruptura solo parcial con el colonialismo. De un lado se proclama la igualdad como ideal, pero del otro se restringe la validez de este ideal al mundo criollo. Un mundo que a la larga englobaría a toda la sociedad en la medida en que los indígenas se redimieran, acriollándose y convirtiéndose así en ciudadanos”. En la práctica esto implicaría pasar de una idea de urbanidad pre-migraciones internas a otra donde se presenta al migrante ya “redimido”.

⁹ Es posible comprender por proceso de subjetivación “el mecanismo por el cual los discursos ideológicos constituyen (modelan) en el plano individual a los sujetos, o sea la manera en que les ofrecen referencias o anclajes para construir su identidad y al mismo tiempo los ‘sujeta’ a la ideología” (Lillo 299).

¹⁰ Marc Angenot define el discurso social como “todo lo que se dice y se escribe en un estado de la sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos” (22).

Maldonado muestra el fuerte grado de sedimentación de algunas unidades de significación, lo tradicional criollo en este caso, en el imaginario social.

En la (des)conexión o contradicción entre la epidermis de la ciudad y como esta se asume (o quiere asumirse) en su interior, se basa la enunciación para mostrarnos la resurrección de la subjetividad criolla celebratoria. Este sujeto criollo empático, bonachón y moralizador señala un camino inverso a la “inmoralidad”, de *Cuentos inmorales*. Para mostrarlo, propongo un acercamiento a ambas películas y sus contextos de enunciación.

Cuentos inmorales (1978) señaló una nueva manera de parte de los cineastas peruanos de mostrarse más allá del cortometraje y de competir con las producciones extranjeras. Así también, marcó el despegue colectivo del cine de ambientación urbana interesado en su contexto de enunciación. El estilo del filme de episodios autónomos era tributario del cine europeo, especialmente italiano, aunque el título se inspiraba íntegramente de la producción francesa *Contes immoraux* (Walerian Woroczyc 1974). A diferencia de la película de Woroczyc, la película peruana estaba compuesta de cuatro historias de cuatro directores diferentes, tres de los cuales realizaban su primera aparición en largometrajes. Sería aventurado resaltar una intención discursiva común en estos cuatro autores, sin embargo, las historias confluyen al mostrar el desarrollo del individuo masculino y su convulsionada interacción social con la ciudad.

El primer episodio, *Intriga familiar* de José Carlos Huayhuaca, se enfoca en el despertar sexual de un púber limeño en medio de una familia de valores morales extremadamente conservadores. *Mercadotecnia o las desventuras de Mercurio*, de Augusto Tamayo San Román, entrega una versión de las duras condiciones laborales de la gran ciudad para un joven limeño de clase media. *El príncipe*, de José Luis Flores Guerra, adaptando el cuento de Oswaldo Reynoso del mismo nombre, penetra en el mundo del hampa y el camino hacia la delincuencia de los jóvenes limeños de los barrios populares. Finalmente, *Los amigos*, de Francisco Lombardi, se interna en el mundo adulto y muestra, más evidentemente que las demás, su visión crítica sobre el sistema de valores morales del mundo criollo de su contexto.

Una característica notoria en esta producción colectiva fue su intención de buscar la conexión con el público urbano de su contexto histórico. Al ser este grupo, en gran parte, de novísima constitución, la tipología representada (el sujeto popular criollo) resultaba tan confusa que se podía definir por lo que no era más: un “sujeto colectivo compacto, vinculado a algunos de los grandes metarrelatos” (Bernardo

Subercaseaux 132). De esta manera se daba, con diversos matices, una resistencia a los grandes proyectos sociopolíticos de crear una subjetividad urbana hija de los proyectos nacionalistas del populismo a la peruana de la segunda mitad del siglo XX. Fútbol, telenovelas, crecimiento urbano, música criolla, paternalismo, entre otras marcas de tradicionalismo urbano son puestas a prueba en sus episodios, con la intención de “conectarse con” y a su vez poner en entredicho el sistema de valores morales del contexto de donde surgía su diégesis.

Dicha conexión podía expresarse en la búsqueda de la identificación cinematográfica del espectador con las figuras de referencia que les ofrecían las cuatro historias.¹¹ A pesar de contar con la ley de exhibición obligatoria que les daba acceso a la proyección en las salas nacionales, los cineastas necesitaban generar un producto atractivo para la mayor parte del público, más acostumbrado a filmes de acción norteamericanos (la mayoría del tipo B) y a melodramas hindúes y mexicanos. En su mayor parte, las historias de *Cuentos inmorales* se acercan expresamente a esta intención. Sin embargo, una vez establecido el reconocimiento por parte del espectador, de tipos y entornos familiares, la mayoría de las historias proceden a traicionar la recién instalada empatía, estableciendo una relación conflictiva, y frecuentemente perversa, entre los protagonistas y los códigos de valores morales de su contexto, para exponer todas sus contradicciones. En este intento de activar o desactivar (traicionar) la identificación se presenta la mayor marca de aproximación entre *Cuentos inmorales* y *Asu mare*, como veremos a continuación.

Al inicio de la *Cuentos inmorales*, en el momento de introducción de los créditos, se produce una serie de tomas abiertas de la Lima de finales de los setenta. El universo urbano representado se muestra así lo más amplio posible para sugerir que todo lo que vendrá después corresponderá a este amplio marco contextual. Con edificios modernos, calles llenas de tráfico, multitudes abarrotando las veredas, amplias alamedas y el mar bañando las costas, Lima se presenta ya como una metrópolis donde van a interactuar los sujetos urbanos protagonistas de las historias. Para precisar mejor el análisis de la producción de 1978, y a la vez facilitar su comparación con *Asu Mare*, paso a concentrarme en el episodio autónomo más conocido y el que a mi entender resume mejor el acercamiento discursivo de *Cuentos inmorales*. Me refiero a *Los amigos*, de Francisco Lombardi.

¹¹ Sobre la doble identificación en el cine, Jacques Aumont en *Aesthetics of Film* explica que para su consecución, el individuo necesita identificarse tanto como locus de producción de la actividad cinematográfica (relacionando el “ojo de la cámara” con su propia actividad visual), como con la diégesis a través de los personajes.

Esta producción se concentra en el reencuentro de cuatro ex compañeros tacneños de la secundaria radicados ya desde hace muchos años en Lima. Aunque se trata de personajes nacidos fuera de la capital, es posible detectar códigos culturales propios de la costa peruana que tienen a Lima como centro de gravedad, como vimos en la definición de lo criollo hecha por Higgins. Al menos tres de ellos parecen compartir de manera entusiasta sus recuerdos y defender fervorosamente sus códigos de valores morales. Por ello, la narración muestra inicialmente una fuerte complicidad entre los personajes y todo parece dictado por una gran camaradería. Es en el desenvolvimiento de la trama cuando los protagonistas van mostrando lo peor de su personalidad. Considerando que las marcas de identidad corresponden a una subjetivación del criollismo urbano, la mostración de las taras y falencias de los personajes resulta en la propuesta de un fuerte anacronismo entre este sujeto criollo y las condiciones urbanas en las que se desenvuelve.

Así, el amigo futbolista y boxeador conocido como El negro, tiene que esconder su homosexualidad en el más recio machismo y en el estereotipo del jaranero, golpeador y mujeriego. Huguito se muestra como el intelectual derrotado y al artista frustrado que vive con la nostalgia del extranjero, mientras que Jorge Valverde se constituye en el prototipo del macho impertinente, dictatorial que todo lo quiere conseguir en base al dinero y la ostentación de su aparente éxito. Alentados por el licor, los protagonistas acuden a un prostíbulo (espacio frecuentemente utilizado para probar la masculinidad de los “machos” urbanos) y en él se descubre la verdadera identidad sexual de El negro, considerado inicialmente por sus camaradas como el más varonil de los tres, desatando una brutal reacción homofóbica que acaba violentamente con la amistad de los celebrantes.

Respecto a este segmento, Ricardo Bedoya en *El cine sonoro en el Perú*, manifiesta lo siguiente:

Invirtiendo los presupuestos del populismo urbano y criollo¹² que marcó el espíritu del cine limeño previo, *Los amigos* no ofreció una visión festiva o complaciente de la borrachera y la juerga, sino una mirada negra sobre el paso del tiempo, el fin de la amistad, los acomodos y las jerarquías establecidas por el estatus social y los poderes de la cerveza, detonante de la mala leche de los amigos desavenidos, y de Lima, la ciudad que los acogió, para separarlos en definitiva. (183)

En efecto, las marcas de identidad tradicionales como el fútbol, la música criolla, el patriarcalismo, la jarana, son presentadas de la manera más desfavorable en

¹² El resaltado es mío.

Los amigos. La estrategia inicial, común a los cuatro relatos, de identificar al espectador con los protagonistas de las producciones, queda luego expresamente traicionada al mostrar lo peor de los códigos urbanos y ridiculizar a sus portadores. Al resaltar la participación de la variable “tiempo” en la trama, Bedoya sugiere una transformación del contexto social. Sin embargo, es preciso señalar que esta viene acompañada por un estancamiento en el proceso de maduración de estos mismos actores sociales, todavía aferrados a un código de valores que la película critica duramente.

Asu mare, por su parte, estrenada 35 años después, nos presenta la historia de Cachín, un pícaro limeño y su camino al estrellato. A diferencia de las historias de *Cuentos inmorales*, la película de Maldonado depende fuertemente de la información extratextual sobre el protagonista que deben poseer los espectadores para comprender cabalmente el sentido de la película. El conocimiento de estas guías de lectura o informaciones extratextuales se convierte en tan trascendente como la propia articulación narrativa y en diversas ocasiones llena efectivamente sus vacíos. En cada salto temporal, la audiencia deberá apelar a su horizonte de experiencias y de información sobre las producciones audiovisuales peruanas de las décadas anteriores a esta película, produciendo que un espectador extranjero quede completamente alienado o ajeno a lo que sucede. Esta alienación sucederá, no solamente en la comprensión de la diégesis, sino que su alienación comenzará desde los mismos elementos paratextuales, como es el caso del título.

El título *Asu mare* viene del monólogo autobiográfico con el mismo nombre, interpretado por Carlos Alcántara del 2007 al 2001 en Lima. La película se muestra como un homenaje y correlato visual de ese *stand up* que anunciaba su fin antes de la producción de la película. Adicionalmente, el nombre del protagonista es el mismo del actor y el apodo de Cachín se inspira en un personaje que Alcántara encarnara años atrás con gran éxito. Me refiero a Machín de la serie televisiva *Pataclau*.

El sentido de la película se completa con una gran dosis de intertextualidad con producciones contemporáneas a los años de crecimiento del protagonista, por lo menos desde inicios de los setenta. Esta información influye tanto en la historia que termina reduciendo la importancia de la trama ya que todo receptor potencial sabe que no necesita llegar al final de la película para enterarse del éxito del protagonista como “clau” y su incursión en olor de multitud dentro del género del *stand up*. Más que en la articulación narrativa, la película se concentra en el goce que produce la identificación del público con la representación misma del criollo jaranero y multifacético. Se trata de una representación donde las mismas marcas de identidad

presentadas 35 años antes en *Cuentos inmorales* terminan operando de manera muy diferente en el dispositivo de identificación cinematográfica para conseguir exitosamente la ansiada conexión con la audiencia.

Dentro de esta diversidad de elementos que activan la identificación, me interesa sobre todo señalar, tanto el tratamiento textual de la vida barrial como su articulación con la serie de prácticas urbanas. Me refiero al grado de significación o resignificación que estos elementos (barrio y jarana) adquieren en las películas al momento de que éstas se integran a la sociedad.¹³

En *Los amigos*, el espacio común a los personajes está ligado al tiempo a través de la nostalgia por un algo que ya no existe más. Esa añoranza por un lugar común con el cual se identifican es la principal causa de su reencuentro y conecta la narrativa con el discurso crítico de la enunciación. La conexión entre este espacio idealizado y la totalidad urbana en la cual están insertos se muestra desde el inicio de la producción a través de la serie de tomas abiertas de Lima. Desde ese espacio, que va a ubicar a la audiencia en un mismo marco referencial, la cantina y el prostíbulo se presentan como componentes lógicos del conjunto urbano. Las primeras tomas panorámicas en la película, enfatizando la importancia del conjunto urbano: altos edificios, conjuntos habitacionales, amplias calles llenas de tráfico, etc. intentan develar un sentido anacrónico a las prácticas urbanas ultra conservadoras de origen colonial desarrolladas por los protagonistas.

En *Asu mare*, en cambio, no hay mayor referencia al conjunto urbano como totalidad.¹⁴ Por el contrario, la enunciación realiza una bien lograda labor de selección de elementos históricos y sociales con la intención de potenciar su característica genérica de historia particular, como demuestra la utilización de encuadres con filtro *vintage* reduciendo todavía más el margen de percepción de los espectadores. Bajo esas condiciones, el tratamiento textual se empeña en ocultar el “ruido del mundo” limeño de los años ochenta, mostrando una tipología arquitectónica hija de la intentona nacional-popular de los años sesenta, como es el espacio presentado del barrio de Mirones.¹⁵

¹³ Podemos precisar, por ejemplo, que una comedia no está obligada a ponerse ideológicamente al servicio del sujeto que construye. Uno de los tantos casos que evidencian lo contrario podría ser *The Great Dictator* (Charles Chaplin 1940).

¹⁴ Estos fueron los años donde Lima estaba duramente golpeada por la ofensiva destructiva de Sendero Luminoso y la acción represiva del estado. Este mismo periodo ha generado títulos como *Generación cochebomba* (Roldán 2007) en la literatura urbana peruana.

¹⁵ Danilo Martucelli y Maristella Svampa en “Las asignaturas pendientes del modelo Nacional Popular. El caso peruano”, sostienen lo siguiente sobre este proyecto: “El modelo

En el mismo íncipit de la película, la voz en off del protagonista (de quien tenemos ya amplia información, como lo expliqué anteriormente) presenta el espacio intradieгético: “Este es mi barrio”. En el acompañamiento visual vemos cuatro planos generales de la unidad vecinal de Mirones, parte actual de la Lima formal, si la comparamos a los denominados conos, de formación más reciente. Considerando que el espacio representado donde se desarrolla el protagonista es en este caso tan importante como la misma trama (cuya articulación narrativa y desenlace ya fue resuelto en gran parte por los espectadores desde el inicio de la película), es trascendente una revisión del universo espacial mostrado para analizar la variable barrio.

Las unidades vecinales como concepto no pertenecen al imaginario tradicional criollo, sino que son parte de una filosofía arquitectónica norteamericana destinada a modernizar el Nueva York de inicios del siglo XX. Estas Neighborhood Units (nombre original de donde deriva la traducción al español) forman parte de una corriente afín con el determinismo arquitectónico. Así como el determinismo geográfico sostiene que factores como el clima determinan el nivel de desarrollo y la personalidad de las personas, el arquitectónico postula que el diseño arquitectónico es crucial para determinar el comportamiento y moldear la personalidad de los habitantes que comparten una misma tipología.¹⁶ Bajo estas premisas se populariza la construcción de las unidades vecinales en Latinoamérica, con la intención por parte de las corrientes nacionales populares a nivel continental de relocalizar a los pobladores urbanos, sacarlos del hacinamiento irregular y colocarlos en bloques definidos y bien delimitados, con servicios básicos a distancias razonables. Un proyecto de tal envergadura traería como consecuencia un sentido de pertenencia marcado y una idea de comunidad sólida, además que facilitaría el control social.

Esta novísima visión urbana no resultaba alineada con la tradición de ciudades hispanoamericanas fundadas a partir de un centro neurálgico. También iba en contradicción con el estilo arquitectónico denominado neocolonial de la primera mitad del siglo XX, plasmado en edificios como el Palacio de Gobierno o el conjunto

nacional-popular constituye un “vínculo específico entre actores sociales y Estado”. Dentro de este proyecto el Estado asume rol protagónico tanto en el aspecto productivo como en el de brindar servicios a las poblaciones, especialmente urbanas. Es el caso de la construcción de grandes unidades habitacionales. En contraparte postula “la defensa de valores sociales ligados a la identidad de los sectores populares a través de una concepción ‘movimientista’ de la política y la sociedad” (215).

¹⁶ Para mayor información sobre esta teoría podemos acudir a Maurice Broady en “Social Theory in Architectural Design”.

de la Plaza San Martín, convertidas en puntos de referencia urbanos en el Perú. Creación newyorkina, las unidades vecinales en el Perú fueron en gran parte hijas de la visión y ambición arquitectónica de Fernando Belaúnde, arquitecto peruano graduado en Texas y a mediados de siglo participante de la Agrupación Espacio. Esta agrupación, ya desde su declaración de principios, publicada en la revista *El Arquitecto peruano* en 1947, manifestaba su rompimiento con el estancamiento cultural de la capital (expresada arquitectónicamente en el estilo neocolonial limeño) y pedía la inserción de Lima en el “mundo moderno”. Con ese particular espíritu de lucha contra lo (neo)colonial y la tradición criolla limeña se planean las grandes unidades vecinales.¹⁷

Sobre esta nueva forma de imaginar la ciudad en base a la autonomía y a la descentralización, Manuel Benabent Fernández de Córdoba llega a señalar que la idea “nos viene a decir que el vecindario es el marco genuino de convivencia [fraternalismos y solidaridades] y no la ciudad” (41). Al respecto, *Asu mare* parece constituirse como producto de esa forma de comprender el espacio, en el caso de la película, mostrado y delimitado discursivamente a las grandes tomas abiertas de Mirones.

Como vemos, la Lima tradicional-criolla como construcción simbólica demuestra un poder de adaptación que desvirtúa todas las teorías arquitectónicas. La rápida transformación del espacio urbano y la explosión demográfica en el contexto histórico de la película señalan en el caso del valor simbólico de Mirones que no ocurrió un rompimiento con lo tradicional. Por el contrario, una buena parte de lo diseñado para ser pensado como moderno, en lugar de asociarse a otras tipologías contemporáneas a ella, se transformó dentro de esta construcción simbólica como tradicional en el paso de una sola generación.

En consecuencia, es posible concertar en la película la mostración de una Lima tradicional con las líneas funcionalistas y las formas cúbicas de Mirones, y a la vez presentarla como el abanico multicolor de amistades que se funde bajo las banderas del criollismo. A lo largo de *Cuentos inmorales*, y específicamente en *Los amigos*, el espacio en el cual se desenvuelven los protagonistas no muestra más que orfandad y delincuencia. En *Asu mare*, la unidad vecinal es capaz de generar lazos de unión, orden físico, contactos locales, sentimiento de comunidad, formación de

¹⁷ Su construcción respondía a la intención ya mostrada de que el problema social en el Perú urbano era sobre todo de vivienda y por ende la construcción de estos gigantes de ladrillo tendría por consecuencia tanto la solución a la crisis habitacional como el moldeamiento de una población culturalmente estancada.

lealtades y apegos sociales, etc. Pero sobre todo desarrolla lealtades mayores hacia el proyecto popular nacional que la fundó.¹⁸

Por ello, el tratamiento espacial y el discurso que de ella emana presentan un sentido monólogo, para nada polifónico, otorgando un solo lugar de intelección al lector. No hay tensión discursiva. La instancia de enunciación es solo una y corresponde a la agenda casi transparente de la película. Cuando escuchamos “Perú campeón”, es precisamente para sentirnos identificados con las proezas futbolísticas y la solidaridad de los muchachos que corren tras el balón. Cuando el protagonista sostiene que allí “se te respeta por tu habilidad con la pelota”, es nuevamente, para fundir el discurso tradicional y tradicionista, dejando a más de la mitad de su público (el femenino) con la tarea de rearticular los símbolos para sentir el mismo placer espectadorial.¹⁹ Cuando la narración del protagonista se compara con las “chicas del San Silvestre que sudan inglés”, es para naturalizar los límites de sus estrategias y no para carnavalizar las mismas diferencias.

En esa muy bien seleccionada puesta en escena de un ambiente criollo emplazado en una emblemática *neighborhood unit* se desarrolla la trama que tiene nuestra segunda variable: la figura de la jarana como central en la construcción de la subjetivación criolla.

En el Perú, si el callejón tradicional “de un solo caño” es el topos por excelencia de las expresiones del criollismo tradicional, la práctica celebratoria a través de sus danzas, música y gastronomía recibe el nombre de jarana. Heidi Feldman, en *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*, nos dice que “Jarana is what we call a family get-together where there is drink, food, happiness” (150). Desde este sencillo primer acercamiento es posible rastrear la evolución del capital de prestigio de esta práctica social. Al tratarse de una práctica asociada en sus inicios a los afroperuanos y a los barrios más humildes de la capital, durante las

¹⁸ Claros ejemplos del acercamiento cinematográfico a las políticas urbanísticas en Latinoamérica se presentan en *Central do Brasil* (Walter Salles 1998) y *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles 2002). En estas producciones trascienden diversas voces que dicen y contradicen, a veces de manera brutal, el discurso oficial del Brasil de su contexto. Considero que es todavía pendiente un trabajo crítico que pueda dar cuenta a nivel continental de la relación entre personajes y los espacios surgidos como producto de los grandes proyectos arquitectónicos de los populismos latinoamericanos del siglo XX.

¹⁹ Como explica Shohini Chaudhuri, interpretando la noción de “male gaze” de Laura Mulvey: “Spectators are encouraged to identify with the look of the male hero and make the heroine a passive object of erotic spectacle” (31). Una mirada más allá de la teoría del cine nos entregaría pruebas de que en sociedades fuertemente patriarcales como la peruana esta tendencia es más evidente. Como prueba, además de la inmensa publicidad que viste el relieve de la ciudad, podemos acudir a elementos de la doxa expresados en el lenguaje cotidiano: insultos, halagos, refranes, canciones o frases de moda, declaraciones políticas, etc.

primeras décadas del siglo XX se circunscribió a los callejones y viviendas populares de Lima, sin mayor acceso a los medios masivos como la radio o a las grandes festividades nacionales.²⁰

La canonización de la jarana, su rescate y entronización en el mausoleo de prácticas constitutivas de una subjetividad criolla representativa de “lo nacional” sucede, como reacción a las primeras oleadas migratorias internas. José Lloréns Amico sostiene que:

Los sectores medios urbanos y la clase dominante de la sociedad peruana tendieron, al parecer, a buscar su propia versión de criollismo [en las prácticas jaraneras] frente a la invasión andina. No podían aceptar que los indios y mestizos ofrecieran su arte y su cultura como símbolos populares de la nacionalidad peruana, a la vez que necesitaban alguna raíz propia, algún punto donde apoyarse para legitimar culturalmente su peruanidad. (78)

En ese largo peregrinar de la jarana, desde el ámbito reducido de la festividad privada hasta formar parte de prácticas que definieran al individuo y les ofrecieran “referencias o anclajes para construir su identidad” (Lillo 288) se procedió también a idealizar las deplorables condiciones en las que habitaban estos ejecutantes de las prácticas criollas.²¹ La jarana pierde así gran parte de su potencial carnavalesco o contestatario y desde los decorados de televisión o las verbenas de fiestas patrias comienza a mostrar signos de fosilización. Los movimientos ondulantes de los ejecutantes y las voces que lanzan al viento sus amores y lealtades patrias, al tiempo que su nostalgia por una Lima que se va, adquieren toda su fuerza prescriptiva sobre una multitud de reciente procedencia andina. Ese es el andamio cultural que parece caerse en *Los amigos*, cuando los protagonistas, rodeados de docenas de botellas de cervezas y embrutecidos por el licor comienzan a moverse pesadamente y entonar el vals “Viejo Cementerio”. Dos de ellos, inicialmente portadores de elementos identitarios comprendidos dentro de la subjetividad criolla tradicional, comienzan a vehicular el discurso crítico de la película a través de un dúo que sentencia: “[...] que se abra el cementerio para morirme ya”.

²⁰ Lloréns Amico nos recuerda que “la generación criolla de la Guardia Vieja se desenvuelve sin la presencia generalizada de los medios de difusión” (32).

²¹ Junto a vales criollos exaltadores de la nacionalidad como “Mi Perú”; “Y se llama Perú”; “Esta es mi tierra”; “Enamorada de mi país”; “Contigo Perú”, entre otros, todos compuestos por creadores de una misma generación, se procedió también a idealizar el epicentro de las manifestaciones de ese criollismo entendido como cuna de la nacionalidad. Un ejemplo es el vals peruano “El viejo callejón de un solo caño”, que comienza: “Al dulce bordonear de las vihuelas, hoy día se estremece como antaño, el viejo callejón de un solo caño [...]”.

Si en *Los amigos*, las marcas identitarias como fútbol, galantería, consumos de licor, resultaban quebradas por el discurso pesimista y crítico sobre el habitante urbano. Por el contrario, en *Asu mare* esas mismas marcas resurgen, resultando en componentes esenciales de la subjetivación y de la búsqueda de identificación de la audiencia con los elementos que la película les propone, marcando en 2013 una resurrección de lo popular criollo en su versión de mitad de siglo.

Considero importante un acercamiento a la moralidad y socialidad de este sujeto resucitado. Para ello es necesario un seguimiento a Cachín en sus prácticas celebratorias o jaraneras. Por ejemplo, en la escena de la celebración en la playa, el protagonista retoma la voz en off para agilizar el relato, citando los licores que llevaron, uno de los cuales tiene el sugestivo nombre de “rompecalzón”. Como la referencia sexual no pasa desapercibida, el narrador, en una efusiva demarcación de virilidad colectiva, semejante a la de Jorge Valverde, en “Los amigos”, agrega “Y no sé para qué, si todos éramos hombres”. Segundos después, el mismo narrador narra la feliz llegada de un grupo de chicas, vigiladas por una profesora, señalando que, aunque ésta era muy resistente al alcohol, “igualito la tumbamos”. Estas dos afirmaciones se integran conflictivamente a la intención de control del discurso por parte de la enunciación, manifestada abiertamente al final de la película. En ese momento, un veterano Carlos Alcántara (nombre del actor y a la vez del protagonista), explica el personaje de Machín televisivo, dentro del desarrollo de la película, indicando que en él “se fue saliendo ese lado ridículo que tienen los hombres cuando creemos que toda mujer debe ser una esclava y mientras más tontas, mejor”. Esta repentina meditación de un protagonista asociado al prestigio ya recibido intra y extradiegéticamente, apela directamente a la aprobación unánime de la audiencia y a la reflexión colectiva sobre una relación genérica que no le es desconocida. Sin embargo, se contradice con el despliegue de herramientas de comicidad en la película, puestas en relieve por el mismo narrador adulto y triunfador en visión retrospectiva de la jarana y no desde su “etapa de huevón”, como él mismo califica a gran parte de su juventud.

La frase “y no sé para qué, si todos éramos hombres” marca esa obsesión por la hombría y a la vez cierta inocencia digna de la sonrisa y la empatía, más que del pícaro criollo proclive al doble sentido, de la atención de un público moralmente no muy lejos del más rancio conservadurismo estadounidense o de la misma teocracia

iraní.²² Por otro lado, la frase “igualito la tumbamos” nos acerca a otros momentos de jarana donde el sistema de valores tradicional patriarcal va reafirmandose y contradiciendo la simpática reflexión del protagonista. En *Los amigos*, el licor era la llave que abría la compuerta de las taras sociales y se convertía en el detonante que hacía explotar lo peor del sistema de valores de los personajes. Por otro lado, en *Assu mare*, dentro de la fiesta donde se convertía en protagonista, el licor tiene las cualidades benéficas de la complicidad social y sexual. Lo colorido y la fuerza de su presentación derriban barreras, su consumo vende nociones de virilidad, cuando no de nacionalismo, al mismo tiempo que abre universos de placer al parecer ilimitados dentro de la jarana criolla.

El licor “tumba” mujeres, a la vez que despierta fraternidades enmarcadas en grandes primeros planos de botellas de Brahma, marca auspiciadora de la película. El licor aceita asperezas sociales y étnicas dentro de la jarana criolla. Al final de la película, la jarana criolla, con todos sus aditamentos se convierte en un espacio-tiempo onírico donde aparecen por arte de magia participantes sociales de la más diversa procedencia. En una concepción simplista del tiempo que apela a la supuesta ignorancia de la audiencia sobre la relación entre la duración del film (tiempo real) y el tiempo en la diégesis (tiempo de los acontecimientos en la historia), el director funde los minutos de visualización con el tiempo en que Cachín y su amada no se han encontrado. Por ello ambos se reconocen y saludan efusivamente como si se hubieran despedido poco tiempo atrás. En cuanto al espacio, es en la jarana criolla, idealizada y adornada con cierta iluminación de aires navideños y poblada mágicamente por extras de raza negra, que no aparecen durante el desarrollo de la historia más que en un breve intercambio de insultos, donde el protagonista encuentra finalmente la felicidad.

Sin embargo, esta jarana no resulta un oasis totalmente libre de los mismos rasgos presentados en *Los amigos*. Los extras afro-peruanos contorsionándose artísticamente se muestran sobre todo como parte del decorado de la fiesta, abriendo literalmente al camino al protagonista, compartiendo la distribución con las luces y el logo de la cerveza. La misma relación vertical étnica y social marcada anteriormente por la amiga de la “princesa” que rencuentra un Cachín exitoso, resurge con el

²² En el 2007, durante una visita a Columbia University, Mahmoud Ahmadinejad, en ese momento presidente de Irán, sostuvo que en su país no existía la homosexualidad. Esta comparación con líderes de sociedades consideradas ultra ortodoxas pareciera a simple vista exagerada. Al respecto, considero examinar más de cerca cifras como las que señalan al Perú como el país más homofóbico en América Latina. En 2015 una ley de unión civil fue rechazada por el congreso, con el apoyo, o la indiferencia, de la mayoría de la población.

recordatorio de la mala pronunciación que éste hiciera de un fragmento de canción en inglés. Considerando que la película no está enmarcada contextualmente en algún utópico paraíso comunitario, sino en el Perú, esta misma diferencia de educación se encuentra ligada estrechamente a simbologías de origen étnico, y obviamente social, muy marcadas. Por ello resulta sintomático que un personaje que se presenta como sinónimo de irreverencia y precisamente atrae la identificación con el público por su frescura, se rinda tan fácilmente a esta estructura social. La risa y autocrítica, el efecto de “reírse de uno mismo”, pretendido a nivel de conciencia del texto no se consigue sino reafirmando la misma estructura social de donde surge la evocación. No hay mayor connotación de carnavalización o de un “mundo al revés” (aunque sea momentáneamente reservada a la jarana), precisamente porque no es la o las “culturas no oficiales”, las que se manifiestan en el texto, sino una simpática enumeración de costumbres y bromas aferradas a una sociedad tradicionalista.

En efecto, en lugar de mostrar su rebeldía o incredulidad con las formas interpretadas “cultas” en su contexto, Cachín, instaurado en su propio hábitat del macho criollo, aclara humildemente que “ya aprendió” la pronunciación, y para confirmar la veracidad de su “amansamiento cultural” se compromete a un penoso, aunque felizmente corto, ensayo de pronunciación del “another one bites the dust” que le provocara las vergüenzas de su etapa de “huevón”.²³

El sujeto criollo de la película, aun enclavado en el centro de su locus de enunciación por excelencia que es la jarana criolla, no se desliga de componentes esenciales de su constitución. Una apertura más horizontal hacia otros segmentos sociales lo desdibujaría en su contexto y lo trasladaría de pícaro hacia una periferia de subjetivaciones que no pertenecen al universo contextual de la historia, del tipo cholo igualado, chichero ahorado, al pendejo,²⁴ etc. Una presentación menos patriarcal lo desfamiliarizaría con el tipo de comicidad presentada, acercándolo otra vez a construcciones más contemporáneas que le son ajenas. Como ejemplo, sirva recordar

²³ Resulta interesante comparar el acercamiento a las formas consideradas cultas que realiza el protagonista con las teorías bajtinianas sobre el lenguaje popular carnavalesco que busca el efecto contrario, es decir la deformación expresa para encontrar sentidos alternativos relacionados muchas veces con la burla de la cultura oficial.

En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* Bajtín muestra cómo se desacralizaba y manipulaba partes de textos sagrados en el lenguaje de la calle o la plaza pública. Es el caso de la producción de Rabelais donde se transforma sentencias sagradas “que son transformadas en palabras de glotonería y embriaguez” (82).

[Nota del Editor: “Another Bites the Dust”, canción del grupo Queen.]

²⁴ Aunque “pendejo”, a nivel continental, es sinónimo de tonto, en el Perú tiene una significación cercana a “pícaro” o a alguien que quiere “pasarse de vivo” rompiendo reglas en todo momento para su provecho personal.

que en la semántica peruana “moderno” es sinónimo de homosexual. La jarana en el caso de *Asu mare* se inscribe dentro de una visión ordenada, evocadora y a la vez festiva que cumple la función social de otorgar guías de identificación de “lo limeño” en el 2013 bajo las banderas de un criollismo del siglo XX.

Con una mirada más sociológica, Hugo Neira en un artículo sostiene que el éxito de la película es la muestra de que lo “criollo también triunfa”. Al respecto sostengo que es necesario observar de cerca la trascendencia del carácter ficcional de una película, sin asumirla como un acercamiento a la vida del actor Carlos Alcántara. “Lo criollo también triunfa si sabe sacarse el alma en el trabajo”, sostiene Neira, al parecer cayendo en la complicidad de ir a buscar en la información extratextual los datos necesarios para analizar “el éxito de Cachín” (personaje inexistente fuera de la película). El éxito sin precedentes de Cachín, se inscribe desde mi punto de vista en la indefinición identitaria de una megalópolis temerosa de aventurarse a romper el cordón umbilical de su herencia colonial.²⁵

Si comprendimos con Bajtín y Voloshinov el uso de la palabra como arena de lucha (entendida en sentido metafórico), como instancia que va cobrando significados nuevos en función de los sujetos que la utilizan y las ideologías que se la apropian, debemos agradecer a esta producción por haber medido el estado de la construcción de una simbología urbana en base a su multitudinaria recepción. La risa en *Asu mare*, en vez de desnudar la artificialidad de las prácticas hegemónicas consideradas inherentes a la sociedad, sirve finalmente como bálsamo o consuelo colectivo a través de la identificación con un sujeto portador de todos los clichés posibles. Al parecer, la única alternativa consensual desde los medios audiovisuales, ante la diversidad cultural que surgió en la segunda mitad del siglo XX y ante los peligros potenciales de confundir una utilización indiscriminada de lo criollo, es regresar a los patrones culturales que en algún momento subjetivaron al poblador limeño popular.²⁶ Al

²⁵ Al parecer el maestro Neira no profundiza en este análisis en la relación de lo que denomina “dos identidades culturales en competencia”. Lima no se divide en “andina” y “criolla”. Existe una variopinta diversidad bastante más compleja. Prueba de ello es la diversa formación y evolución de los ex conos urbanos (sur, norte, este). El éxito del Cachín ficcional o si se quiere de Alcántara real, no tiene su contraparte en el éxito del “Rey de la papa”. Tampoco se puede poner en un mismo plano con el éxito que tuvo *Los Shapis en el mundo de los pobres*. Coincidentemente, lo andino es erradicado de esta Lima donde puede Cachín triunfar.

²⁶ Desde un punto de vista cercano al psicoanálisis, Juan Carlos Ubilluz, en *Nuevos súbditos, cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*, precisa la definición de la criollada como “una tolerancia hacia la transgresión, quizás suplementada por una subrepticia admiración hacia ese tipo de ligerezas” (74). Ubilluz afirma que las transgresiones más violentas y dañinas, mucho más comunes en una metrópolis contemporánea como Lima son definidas como “pendejadas”, fuera de la clasificación de criollada. Como caso relevante acude al ejemplo del

resucitar lo mejor de su vivacidad, poder de adaptación, junto a todos los rasgos que lo atan a su entorno social, ha sido necesario también rescatarlos de los sucios parajes donde su inmediato antepasado agonizaba.²⁷ Sin embargo, esta nueva construcción subjetiva, esfuerzo concertado de la enunciación cinematográfica y la estética publicitaria, se presenta como alternativa para retornar a una Lima aldeana, nostálgica y evocadora de una cultura dirigida (populismo de mediados del siglo XX), urbana y conservadora.²⁸

Obras citadas

- Angenot, Marc. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Andrew, Dudley. *What Cinema Is!* John Wiley & Sons, 2011. Impreso.
- Aumont, Jacques. *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press, 1992. Impreso.
- Bodoya, Ricardo. *El cine sonoro en el Perú. Historia de los medios de comunicación en el Perú*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009. Impreso.
- Benabent Fernández de Córdoba, Manuel. *La ordenación del territorio en España: Evolución de su concepto y de su práctica en el siglo XX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. Impreso.
- Broadly, Maurice. "Social Theory in Architectural Design". *Arena: The Architectural Association Journal* 81 (1966): 149-154. Impreso.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Chaplin, Charles. *The Great Dictator*. Charles Chaplin Films, 1940. Film.
- Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists*. Routledge, 2006. Impreso.
- Feldman, Heidi. *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*. Wesleyan University Press, 2007. Impreso.
- Gómez Acuña, Luis. "Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo". *Histórica*. 31, 2 (2007): 115-166. Impreso.

"chofer de combi que se introduce abruptamente en el camino de otra combi y luego frena para recoger a un pasajero a la mitad de una cuadra, sin importarle el poner en riesgo la vida de los pasajeros de ambos vehículos" (74).

²⁷ Vease el universo representado en películas como *Mariuja en el infierno* o *Caidos del cielo*.

²⁸ Son los mismos rasgos con los que José Antonio Maravall define a su Cultura del Barroco para la España del siglo XVII.

- Higgins, James. *Lima: A Cultural History*. Oxford University Press, 2005. Impreso.
- “Homofobia: Perú es el país menos tolerante en América Latina para turismo gay”. Peru.com. 28 de mayo 2013. Web. 20 enero 2015.
- Huayhuaca, José Carlos, Augusto Tamayo San Román, José Luis Flores-Guerra, Francisco Lombardi. *Cuentos inmorales*. Inca Films, 1978.
- 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. *BIRA* 32 (2005): 299-310. Impreso.
- Lloréns Amico, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Indigenista Interamericano, 1983. Impreso.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Editorial Ariel, 2012. Impreso.
- Martucelli, Danilo y Maristella Svampa. “Las asignaturas pendientes del modelo nacional popular. El caso peruano”. *Populismo y neopopulismo en América Latina; el problema de la Cenicienta*. Mackinnon, M; Petrone, M. (Comps.). Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1999. Impreso.
- Middents. Jeffrey. “Another Limeño Fantasy. Peruvian National Cinema and the Critical Receptions of the Early Films of Francisco Lombardi and Federico García”. Ed. Catherine Fowler. *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land*. Detroit: Wayne State University Press, 2006. Impreso.
- Portocarrero, Gonzalo. “Disonancias de lo criollo” *La Diáspora* (20 de Julio 2013). Web 20 de enero 2015.
- Neira, Hugo. “Asu Mare detrás de la taquilla”. *Caretas* (16 Mayo 2013). Web 1 de enero 2015. <http://www.caretas.com.pe/V4-a4Cu7Lp2/Main.asp?T=3082&S=&id=12&idE=1101&idSTo=75&idA=63677#.V-7FqmP5ihQ>
- Ubilluz, Juan Carlos. *Nuevos súbditos: Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006. Impreso.
- Rojas, Jorge. *Políticas comerciales y cambiarias en el Perú 1960-1995*. Fondo Editorial PUCP, 1996. Impreso.
- Oswaldo, Reynoso. *Lima en rock (Los inocentes)*. Lima: Populibros Peruanos, 1964 (1961). Impreso.
- “Peru Yearly Box Office”. *Box Office Mojo*. 31 de julio 2013. Web. 01febrero 2015.
- Protzel, Javier. *Imaginario sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Universidad de Lima, 2009. Impreso.
- . *Lima imaginada*. Lima: Universidad de Lima, 2011. Impreso.

- Subercaseaux, Bernardo. "La constitución del sujeto: de lo singular a lo colectivo".
Identidades y sujetos: para una discusión latinoamericana. Ed. José Luis Martínez,
Bernardo Subercaseaux. Santiago: Universidad de Chile, 2002. Impreso.
- Voloshinov, Valentin. *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge, MA: Harvard
University Press, 1973. Impreso.
- Woroczyk, Walerian. *Contes immoraux*. Argos Films, 1974. Film.