

**Crímenes íntimos: incesto y violencia política
en el cine peruano contemporáneo**

Talía Dajes

University of Utah

En 2006 se estrenó en el Festival de Cine de Róterdam *Madeinusa*, ópera prima de la realizadora peruana Claudia Llosa. A través de su reconocimiento internacional en el circuito independiente, la película contribuiría a consolidar lo que, en efecto, sería una renovación de la industria cinematográfica peruana. Estancada durante los años noventa debido a la falta de apoyo estatal, a la ausencia de políticas culturales sólidas y a las secuelas del período de la violencia política (1980-2000), la producción fílmica nacional se tornó irregular y escasa. Una investigación revela que entre los años 1993 y 2001 se estrenaron apenas catorce películas, incluyendo un año—1997—en el que no apareció ninguna (Barrow, “Images” 43).¹ Ya para 2006 sin embargo, el panorama era otro: con la entrada y popularización del video digital y un acceso cada vez más directo a fuentes de financiación y medios alternativos de distribución y difusión electrónicos, la disminuida cinematografía peruana se perfilaba más prometedora, tanto para las producciones capitalinas como para aquellas que conforman el llamado “cine regional” o “de provincia”.² En este contexto, *Madeinusa* aparece como señal de un giro positivo

¹ El crítico Ricardo Bedoya puntualiza que tal es el caso en Lima, sin embargo, ese mismo año fuera de la capital, se estrenaron dos películas a nivel regional, en Ayacucho y Puno, respectivamente (Dajes y Velázquez 177).

² Las películas estrenadas ese año incluyen *La prueba* de Judith Vélez; *Mariposa negra* de Francisco Lombardi; *Lima ¡Wás!* de Alejandro Rossi; *Dragones: Destino de fuego* de Eduardo Schuldt

para el cine peruano o, incluso, como la posibilidad de afianzar una tradición cinematográfica nacional que hasta el momento se había desarrollado solo de manera intermitente y a merced de los caprichos de los gobiernos de turno (Barrow, “New Configurations” 199).

No sorprende, pues, que el filme haya sido el escogido para optar por una nominación al Oscar a mejor película en lengua extranjera, que haya formado parte de selecciones oficiales o que haya sido premiado en diversos festivales de prestigio internacional y recibido numerosas reseñas elogiosas.³ Sin embargo, casi paralelamente, surgieron también una serie de críticas negativas hacia la película que generaron una polémica entre defensores y detractores. Estos últimos se enfocaban principalmente en la representación fílmica de una comunidad campesina de los Andes cuyos personajes parecían haber sido contruidos en base a prejuicios de larga data y en los más trillados estereotipos. Y es que en *Madeinusa* figura un ritual conocido como el *tiempo santo*—existente solo en la ficción creada por la directora—durante el cual los miembros de un pequeño pueblo de la sierra peruana celebran el hecho de que entre las tres de la tarde del Viernes Santo y las seis de la mañana del Domingo de Resurrección, Dios está muerto y, por tanto, no puede ver ni juzgar los pecados de sus creyentes. Esta suspensión temporal de toda prohibición parecía sugerir la aprobación tácita de diversas transgresiones éticas y morales por parte de los personajes indígenas. Las reseñas más incisivas le increpaban a Llosa su mirada exotista y problemática de la serranía, acusándola de una visión elitista que tergiversaba la realidad andina y tildando al filme de “insulto” (Roca, citada en SERVINDI) o “parodia” (Palma Melena).⁴

No obstante, más allá de este debate—y de la validez de los argumentos que cada lado pueda plantear—la extensa producción crítica sobre la película pocas veces ha tomado en cuenta la posibilidad de ahondar en *Madeinusa* considerándola como una narrativa del posconflicto.⁵ Es decir, no abundan lecturas que interpreten al filme de

y, a nivel local, *El tunche* del director huancaíno Nilo Inga. Igualmente, producciones de años anteriores como *Ojos que no ven* de Francisco Lombardi y *Paloma de papel* de Fabrizio Aguilar (ambas de 2003) o *Doble juego* de Alberto ‘Chicho’ Durant y *Días de Santiago* de Josué Méndez (ambas de 2004) contribuyeron a esta nueva oleada cinematográfica.

³ Ver por ejemplo las reseñas de Ricardo Bedoya y Víctor Caballero en medios peruanos y las contribuciones de Robert Koehler y Jeff Shannon en publicaciones estadounidenses. En cuanto a premios, *Madeinusa* recibió nominaciones o trofeos en los festivales de Róterdam, Lima, La Habana, Cartagena, Chicago, Sundance, entre otros.

⁴ Las críticas de las que se hicieron mayor eco los medios masivos se citan en los textos de Gustavo Faverón, Carolyn Wolfenzon y Juan Carlos Ubilluz aquí citados. Además, tres de ellas han sido recogidas en una entrada de la página web de SERVINDI.

⁵ Tal interpretación ha sido reservada para la segunda obra fílmica de Llosa, *La teta asustada* (2009).

Llosa en cuanto a su potencial de revelar ciertas huellas y residuos que, de manera oblicua e indirecta, hagan alusión al proceso de violencia política que atravesó el Perú entre los años 1980 y 2000.⁶ En el 2003, apenas tres años antes del estreno de *Madeinusa*, se había finalizado y presentado el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), cuyos hallazgos estimaron un total de 70,000 víctimas mortales y 14,000 desaparecidos a manos de alguno de los bandos en conflicto: el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL), el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y el Estado peruano. Si bien las reflexiones y la producción cultural sobre la violencia política se venían generando desde los momentos iniciales de la guerra interna, lo cierto es que la entrega del informe marca un hito a partir del cual las miradas empiezan a tornarse hacia dicho período desde una perspectiva que lo considera un fenómeno claramente delimitado e, incluso, como un capítulo cerrado de la historia peruana contemporánea. Teniendo en cuenta este contexto y las apreciaciones críticas que generó, en lo que sigue quisiera considerar a *Madeinusa* a la par de dos películas adicionales, *Días de Santiago* (2004) y *Dioses* (2008), ambas del director Josué Méndez, como producciones que constituyen una reflexión acerca de la violencia política en el Perú aunque no busquen representar el conflicto directamente en pantalla. Los tres filmes comparten una serie de técnicas cinematográficas y preocupaciones estéticas, así como la inclusión en la trama de una temática en particular: el incesto no consensual perpetrado por un personaje masculino sobre uno femenino. En todos los casos, su función narrativa puede articularse como una doble operación complementaria: por un lado, como alegoría de la violencia política y, por el otro, como la encarnación de la singularidad de esa violencia al atravesar el cuerpo femenino.

Hasta este punto la representación cinematográfica del conflicto armado peruano se había enfocado esencialmente en una exploración directa de las causas y secuelas de la violencia, prefiriendo tramas ambientadas en el marco de acciones y enfrentamientos. Las intervenciones militares y los operativos guerrilleros desplegados en la pantalla funcionaban para reflexionar ya fuera acerca de la manera en la que estos afectaron a diversos grupos sociales, especialmente aquellos cuyas identidades de raza, género y clase los ubicaban al margen de la nación oficial, o para cuestionar el rol del estado en el recrudecimiento de las hostilidades, exponiendo especialmente los abusos

⁶ Bedoya es uno de los críticos que se ha alejado de la controversia acerca de la película y ha sugerido esta posibilidad (“Películas” 153). Wolfenzon también trabaja una aproximación similar, aunque de manera tangencial al argumento central que plantea. Ver páginas 35-36 y nota 11 de su artículo citado aquí.

y violaciones de derechos humanos.⁷ En los tres casos que se analizarán aquí, sin embargo, la violencia política aparece como corriente subyacente que, debido a su intensa impronta histórica, social y cultural no puede sino atravesar las historias que ambos realizadores intentan plasmar en imágenes.

La intención de este artículo no será, pues, la de analizar la realidad del incesto—aunque exista una conexión entre lo que las tres películas representan y lo que ocurre en algunos hogares—sino más bien considerar su posición simbólica dentro de estructuras narrativas que aluden implícitamente a ciertos aspectos vinculados al conflicto armado y sus secuelas. Así, este trabajo se centrará en diversas aristas del período de violencia que las tres películas actualizan recurriendo a la figura del incesto: la violencia sexual que sufrieron, en su mayoría, las mujeres; el colapso de los lazos sociales al interior de la nación debido a la naturaleza íntima e interna de la violencia; el estado de anomia e impunidad extendido durante el conflicto; y el estancamiento que producen los círculos sociales endogámicos que solo permiten la movilidad social a costa de la asimilación total. A partir de esta conceptualización—y atendiendo, especialmente, a las ideas de Levi-Strauss acerca del rol del tabú del incesto en la fundación de la cultura, así como a la crítica feminista del contrato social que realiza Carole Pateman—es posible sugerir que, si bien los filmes desplazan la representación directa de la guerra interna, aún buscan reflexionar acerca de ella evocando sus efectos a largo plazo. El trauma que esta supuso sobre los lazos sociales de la nación y los cuerpos de sus ciudadanos, evidencia la presencia continuada, en el posconflicto, de una violencia supuestamente resuelta.⁸

Incesto y representación

Como figura alegórica, el incesto ha estado presente tanto en el ámbito de la cultura popular—comúnmente en radionovelas y telenovelas (Richards 43-44), por ejemplo—como en el de élite. En las ficciones fundacionales del siglo XIX—ampliamente estudiadas por Doris Sommer—fue utilizado como uno de los obstáculos que impedía la unión matrimonial de dos amantes desventurados, imposibilitando así el pacto a través del cual dichas narrativas buscan resolver las tensiones sociales,

⁷ Como ejemplos de la primera categoría pueden citarse *Coraje* de Alberto 'Chicho' Durant (1999) y *Paloma de papel* de Fabrizio Aguilar (2003). A la segunda corresponden *La vida es una sola* de Marianne Eyde (1993) y *La boca del lobo* de Francisco Lombardi (1988).

⁸ Esta concepción del posconflicto sigue la distinción conceptual que traza Jens Andermann—a su vez siguiendo a Nelly Richard, Idelber Avelar, Willy Thayer y otros—entre transición democrática y posdictadura.

regionales y raciales que asolaban a las emergentes repúblicas latinoamericanas. Más recientemente, puede recordarse la manera en la que Gabriel García Márquez moviliza la trama de *Cien años de soledad* (1967) convirtiendo el incesto consumado en la maldición que asolará a los Buendía y que finalmente causará su destrucción.

Efraín Kristal afirma que el incesto “is one of the master plots of Spanish-American literature from the 19th century until the present” (397), a diferencia de la tradición literaria norteamericana en la que este tema pierde centralidad después de la primera mitad del siglo XIX para reaparecer una vez entrado el siglo XX, señaladamente en las novelas de William Faulkner (397).⁹ Si bien en la obra de Faulkner la principal función del incesto era la de simbolizar la caída—lo que Constance Hill Hall define como la destrucción y desintegración producto de la violación de un tabú (3)—en la producción cultural hispanoamericana aparece más frecuentemente como parte de una trama de reconocimiento, en la cual un personaje masculino intenta seducir a—o se enamora de—su propia hermana sin saberlo. En estas producciones decimonónicas, el incesto no solo tiene un valor alegórico, sino que también evoca la lucha de las nuevas repúblicas latinoamericanas por establecerse como estados modernos y rechazar valores y jerarquías coloniales (Kristal 392). Sommer—refiriéndose a la novela *Cecilia Valdés* (1882)—argumenta que el riesgo del incesto proviene de su carácter secreto y que en este caso “the rule of masters’ privilege (double) crosses modern family ties” (129), apuntalando así el carácter contradictorio de una sociedad que se asume moderna mientras mantiene instituciones caducas como la esclavitud. En los romances nacionales, la línea que divide exogamia y endogamia no solo será evidencia de contradicciones, sino también de las posibilidades de consolidación de los lazos familiares y raciales (136) y de la amenaza de inestabilidad para las repúblicas en formación.

Por otro lado, la presencia de este tabú primordial en la producción cultural latinoamericana actualiza una de las prohibiciones más extendidas en los grupos humanos, entendida posteriormente por diversos pensadores como aquella sobre la que se asientan tanto la división entre naturaleza y cultura como el orden patriarcal. En particular, a partir de su conceptualización del “complejo de Edipo”, Freud señala el

⁹ Al igual que en las ficciones fundacionales, pueden encontrarse ejemplos de incesto no intencional en las tradiciones mitológicas griega y nórdica (Richards 37). En general, la tradición occidental cuenta con diversas instancias de representación del incesto, tal como es el caso de *Lolita* de Vladimir Nabokov, *Incest* de Anaïs Nin y el cuento *Wälsungenblut* de Thomas Mann (von Eyben 20-21). En cuanto al cine, pueden citarse como ejemplos las películas *Le souffle au coeur* (1971) de Louis Malle y, la danesa *Festen* (1998) de Thomas Vinterberg (von Eyben 17).

carácter constitutivo que posee el tabú del incesto, en el cual, según ilustran Laplanche y Pontalis, “se encarna la función de la Ley como instauradora del orden humano” (61) a través de su relación con la amenaza de castración. Esta elaboración no solo une ley y deseo, como bien sostienen, sino que evidencia el rol de la mujer en dicho orden como uno de sujeción: su participación en él depende del uso sexual exclusivo que un supuesto “padre originario” pueda darles (61) y de su valor como objetos de intercambio. En esto se establece la conexión con Levi-Strauss y su ampliamente conocida formulación sobre la prohibición del incesto como “la ley universal y mínima para que una ‘cultura’ se diferencie de la ‘naturaleza’” (Laplanche y Pontalis 65). En la lectura de Judith Butler, el drama edípico para Levi-Strauss consiste en una proscripción que es preexistente incluso al lenguaje y su función constante es “to facilitate the transition from nature to culture for all emerging subjects” (119). Según lo entiende Gayle Rubin, en el sistema de parentesco que describe Levi-Strauss, la exclusión de relaciones sexuales entre parientes cercanos supone una garantía de reciprocidad con grupos externos. Si bien se trata de un intento por aproximarse a un entendimiento cabal del matrimonio, Rubin conceptualiza este trabajo como refrendado por una teoría implícita de opresión sexual (42) dado que concibe “the essence of kinship systems to lie in an exchange of women between men” (42). Rechazando la idea de que el tabú del incesto constituya el origen de la cultura (46), Rubin define la concepción levi-straussiana del parentesco como una imposición de fines sociales sobre un aspecto del mundo natural (46) por medio del cual las mujeres se convierten en bienes de consumo para ser intercambiados con el objetivo de establecer alianzas y relaciones exogámicas con otros grupos o familias, dos procesos de los que forman parte pero de los cuales no participan activamente.¹⁰

Carole Pateman se pregunta también por aquel momento de transición de la naturaleza a la cultura ocurrido, según los teóricos del contrato social, cuando “a new civil society and a new form of political right is created through an original contract” (1). Para Pateman, la narrativa esgrimida por los contractualistas clásicos—principalmente Rousseau, Hobbes y Locke—ha logrado escamotear la existencia del “contrato sexual”, una porción reprimida que demostraría que el derecho político es, en esencia, derecho patriarcal y que “the new civil society created through the original contract is a patriarchal social order” (1). Pateman revela que la interpretación del

¹⁰ Sería, en suma, la manifestación concreta de lo que Rubin denomina “sistema sexo/género”: “the set of arrangements by which a society transforms biological sexuality into products of human activity, and in which these transformed sexual needs are satisfied” (34).

contrato social original, según la cual se intercambia la libertad natural por la protección de un estado, prescribe la dominación masculina y el acceso igualitario de los hombres a los cuerpos de las mujeres o, lo que siguiendo a Adrienne Rich llama “the law of male sex-right” (2). Profundizando en su análisis, Pateman considera las teorías sobre el tabú del incesto de Freud y Levi-Strauss, argumentando que es precisamente sobre dicha prohibición que se funda el contrato sexual para garantizar así el derecho sexual masculino, en tanto la exogamia supone un derecho igualitario (para los hombres) de acceso libre y ordenado a ciertos cuerpos femeninos—aquellos que no forman parte de su grupo o familia (108). Este derecho, ciertamente, no opera en el sentido opuesto pues, como bien anota la autora, las mujeres carecen de los atributos que definen al individuo y por lo tanto no pueden ser sujetos contratantes, solo objetos del contrato (6). No obstante, deben ser incorporadas a la nueva sociedad civil en la que no tienen parte, de modo que lo son a través de la esfera privada pues:

The private sphere is part of civil society but is separated from the ‘civil’ sphere [...] The private, womanly sphere (natural) and the public, masculine sphere (civil) are opposed but gain their meaning from each other [...] What it means to be an ‘individual’, a maker of contracts and civilly free, is revealed by the subjection of women within the private sphere. (11)

Al mantenerse fuera del ámbito público, el contrato matrimonial se convierte en la única manera de ser incorporadas a esta sociedad sin acceder a los mismos derechos y libertades de las que gozan aquellos considerados individuos y bajo una figura de sujeción a la autoridad masculina.

Como bien muestra esta breve genealogía, en el incesto toma forma el colapso de los vínculos que dan soporte a la ley, al patriarcado, a ciertas relaciones íntimas, a los lazos nacionales o regionales y a las jerarquías sociales, raciales o culturales. Como figura alegórica relacionada al desastre o la catástrofe (Hill Hall 8), funciona como la codificación de una amenaza de inestabilidad, de una inminente desestructuración de los sistemas que históricamente han sostenido el tejido social y cultural. Cabría preguntarse entonces si la desestabilización que trajo el período de violencia, así como la necesidad de replantear y reconfigurar la comunidad nacional peruana en el posconflicto es lo que subyace a las tramas de películas como *Madeinusa*, *Días de Santiago* y *Dioses*.¹¹

¹¹ Tanto Emilio Bustamante como Ponciano del Pino (175 n2) sugieren que el director ayacuchano Palito Ortega Matute ya había conectado la violencia política y el incesto en su trilogía de terror centrada en la figura mitológica andina del jarjacha. Esta criatura demoníaca—en la que se convierten por la noche aquellos involucrados en relaciones incestuosas—funcionaría como metáfora del conflicto, especialmente en *La maldición de los jarjachas* (2002).

Anomia e incesto en Madeinusa

En la producción cinematográfica del período postviolencia, el incesto parece ya sea presuponer o producir un estado de anomia—esto es, la ausencia de normas sociales y morales—que amenaza con hacer colapsar todo vínculo familiar. La figura de la familia, apelando a su rol como alegoría central de la nación en las ficciones fundacionales, sugiere una suerte de revés de su propia función: la posibilidad de la destrucción interna de los lazos de parentesco ya constituidos y legitimados.¹² Como señala Jon Beasley-Murray, la estampa de las ficciones fundacionales se hace evidente en la trama de *Madeinusa* en la evocación explícita del dilema clásico de dichas novelas, aparentando cumplir, a lo largo de la mayoría de la película, “la promesa de una ‘ficción fundacional’ típica en la que el romance aseguraría casi naturalmente la idea de nación” (390). No obstante, el final revelaría un giro en el cual “la traición subalterna rechaza este mecanismo afectivo de hegemonía pretendida, escogiendo más bien la fuga” (390-391). Es decir, el escape como reconocimiento de la imposibilidad de ese vínculo fundacional y, a su vez, como evidencia de una crisis al centro de lo que este habría instituido.

Los eventos de la película que conducen a esta fuga ocurren en una ficticia localidad andina llamada Manayaycuna—en quechua, “pueblo al que nadie puede entrar”—donde vive la protagonista, Madeinusa (Magaly Solier), una adolescente de catorce años, junto a Don Cayo (Ubaldo Huamán), su padre y alcalde del pueblo, y a su hermana Chale (Yiliana Chong). Si bien la madre está ausente—aspecto recurrente en historias de incesto (von Eyben 16)—pues huyó a Lima en un punto indeterminado del pasado, es mencionada constantemente y su presencia se materializa a través de una caja de recuerdos y unos aretes que le dejó a Madeinusa, cuyo particular nombre se deriva de las etiquetas comerciales de las prendas de vestir para indicar su origen (*Made in USA*). Durante la celebración del llamado tiempo santo—ritual que se ajusta a los eventos que se conmemoran en la Semana Santa según la doctrina cristiana—dada la supuesta ausencia temporal de vigilancia suprema, los habitantes del lugar caen en excesos de todo tipo: algunos relativamente inofensivos, como la gula y el baile desenfrenado, mientras que otros se tornan más oscuros y sórdidos, como el abuso sexual que sufre Madeinusa a manos de su padre.

¹² Maria Chiara D’Argenio explora la conexión entre la obra de Claudia Llosa y las novelas nacionales decimonónicas partiendo de un análisis comparativo con la novela *Aves sin nido* según el cual argumenta que el incesto en *Madeinusa* es una práctica normal en la comunidad de Manayaycuna (27). A contrapelo de esta tesis, aquí el incesto será considerado de manera diametralmente opuesta: como una práctica producto de la excepción y no de la normalidad.

La implantación temporal de un universo en el que todo juicio moral se levanta repentinamente es explorada de manera elocuente en la escena que da inicio a las festividades. Tal escena empieza con un rápido trávelin lateral que culmina con un encuadre en que Don Cayo, el mayordomo de la fiesta, queda enfocado en un plano americano enmarcado por la puerta de la iglesia. Por ella se desbordan los feligreses, quienes acaban de participar de una misa en la que la estatua de Cristo es descolgada de la cruz para ser colocada en un ataúd de cristal con los ojos vendados, simbolizando así la incapacidad de Dios de ver lo que está por suceder en las próximas horas. En un movimiento fluido, el alcalde baja las escaleras para revelar a su izquierda una mesa de la que toma una olla de barro, la cual levanta y deja caer al suelo, reventándola intencionalmente y desparramando la comida que se encontraba dentro. La estalla en júbilo y da rienda suelta al festejo. La velocidad del movimiento de cámara inicial anuncia los vertiginosos momentos por venir, mientras que las imágenes de la olla despedazándose para liberar sus contenidos en el primer término del encuadre, y la de los fieles saliendo de la iglesia y esparciéndose hacia afuera en segundo plano, se yuxtaponen como metáforas visuales paralelas de la tensión entre contención y desborde que constituye la lógica del tiempo santo. Es en dicho desborde donde la anomia producida por este período excepcional encuentra su eje, puesto que supone la difuminación—o incluso la desaparición completa—de los límites y tabúes que regulan la conducta.

En este contexto, la trama gira alrededor de la llegada a Manayaycuna de Salvador (Carlos J. de La Torre)—un geólogo limeño varado en el pueblo debido a un alud—en plena víspera de las festividades, algo que la mayoría de los habitantes ve con desconfianza y considera una intromisión en sus costumbres. El arribo del forastero irrita a Don Cayo pues teme que este pueda interferir en sus planes de acostarse con su hija—quitándole además la virginidad—por lo cual termina encerrándolo en su establo. A Madeinusa parece no sorprenderle el deseo que su padre expresa por ella, pero la posibilidad de que el incesto se realice la lleva a desplegar una serie de estrategias para posponer ese momento que estarán directamente vinculadas a la fortuita aparición del limeño y a la situación de anomia. Cuando Don Cayo intenta iniciar la relación sexual con ella antes del tiempo santo, ella lo disuade diciéndole que “todavía es pecado” (Llosa). Además de postergarlo y de aceptar el hecho de que el incesto sucederá así lo quiera o no, Madeinusa explícitamente rechazará tanto este acto como a su perpetrador, teniendo su primera relación sexual con Salvador en una escena que juega con una serie de oposiciones, presentando primero a Madeinusa literalmente como virgen—luego de

haber ganado un concurso juzgado por su propio padre para ser coronada como la virgen del pueblo—y, a la vez, como el agente activo, y activamente seductor, en el encuentro con Salvador. A partir de esta dialéctica—en la que se conjugan, entre otros binarios, lo sagrado y lo profano, lo urbano y lo rural, lo masculino y lo femenino (Kroll 121)—la película pondrá en marcha los mecanismos que llevarán al desenlace que, como propone Beasley-Murray, revierte el modelo del romance nacional.

A medida que progresa el tiempo santo, Don Cayo logra someter a su hija y consumir el incesto mientras Salvador los observa por una rendija. Ser testigo del abuso infundirá en él el deseo de ayudar a Madeinusa, por lo que accede a llevarla con él a Lima. Justo antes de huir, ella recuerda que ha dejado olvidados en su casa los aretes heredados de su madre. Al ir por ellos, descubre que su padre—a quien encuentra profundamente dormido debido al exceso de alcohol—los ha destrozado, un acto que no solamente hiere a Madeinusa emocionalmente, sino que simbólicamente, rompe la base material que sostiene la relación entre la protagonista y la figura materna. Confrontada con esto, y aunado al abuso sexual del que ha sido víctima, la venganza de Madeinusa no puede ser más que directa y despiadada: prepara una sopa mezclada con veneno para ratas y se la da de comer a su padre, quien la acepta sin sospechas en su estado de semi-inconsciencia. Salvador, quien retorna en busca de Madeinusa, nuevamente se convierte en testigo involuntario de un hecho atroz ante el que solo responde con un incrédulo “estás loca” (Llosa). En este momento, aparece también Chale quien, al ver a su padre muerto asume que Salvador es el asesino y empieza a dar la voz de alerta. En lugar de corregirla, Madeinusa se le une gritando “¡Vengan! ¡El gringo ha matado a mi papá!” (Llosa) para luego escapar de Manayaycuna al término del tiempo santo, dejando al limeño a merced del pueblo y tomando su lugar en el camión que este había contratado para volver a Lima. En vez de tomar el rol que prefigura su nombre, Salvador se convierte en víctima de lo que Beasley-Murray llama la “traición subalterna” (390) de Madeinusa a través de este intercambio de lugares.

El incesto que sufre Madeinusa puede también entenderse como una forma de traición. Si no fuera porque ocurre en un período anómico, sería considerado un crimen, pues la somete a un abuso que destruye cualquier semblante de seguridad dentro del hogar y lo convierte en un lugar en el que su cuerpo está expuesto a ser violentado. Si, como sugiere Merete von Eyben, la ausencia o complicidad materna en casos de incesto entre padre e hija puede percibirse como el incumplimiento del deber de protección (16) de un sujeto vulnerable y, si se considera a la película como una re-elaboración de la narrativa clásica de las ficciones fundacionales en las que la familia alegoriza a la

nación, es posible entonces vislumbrar una corriente subyacente en *Madeinusa* que expone al estado-nación como ejecutor de violencia sobre sus ciudadanos más desprotegidos en lugar de ser garantizador de su resguardo. El incesto en la película ha sido concebido como nada más que otro signo de esa representación problemática de los Andes confeccionada por Llosa, la cual ha sido central para sus críticos. Tal es el caso de Iliana Pagán-Teitelbaum, para quien el incesto—al igual que el robo, los vicios, la infidelidad y la mentira—genera una oposición entre los habitantes de Manayacuna y Salvador que “establece una jerarquía de valores según la cual los limeños ‘civilizados’ aparecen como moralmente superiores a los supersticiosos aldeanos andinos” (137). Es decir, para Pagán-Teitelbaum, la película está anclada en una reproducción de la clásica dicotomía civilización/barbarie. De modo similar, Juan Carlos Ubilluz precisa que el incesto es “representativo de la relación del pueblo con el mundo exterior” (136) en tanto presenta la endogamia como rechazo de la alteridad de aquello que proviene de afuera—en este caso, de la modernidad limeña—y que, al conjugarse con una desatención a la existencia de una modernidad andina, termina por ofrecer una visión que “sostiene los prejuicios criollos sobre el Ande” (144) y además “no desfamiliariza al espectador de su horizonte-de-lenguaje” (145). Tanto Pagán-Teitelbaum como Ubilluz argumentan que el filme no conduce al público a despojarse de prejuicios o ideas preconcebidas, sino que por el contrario, le ayuda a reafirmarlos. Por su parte, Charlotte Gleghorn califica de “altamente distorsionada” (175) la imagen de los indígenas andinos que presenta Claudia Llosa en sus películas, reconociendo sin embargo que previamente a estas, “few Indigenous Andean protagonists had made it into the silver screen” (175).

Si bien es posible afirmar la validez en este tipo de reflexiones críticas, estas no deberían enturbiar la especificidad del incesto como motivo recurrente. Al pensarse no como una infracción más permitida por el tiempo santo sino como parte de un engranaje simbólico que se articula con aquellos discursos culturales, sociológicos y psicoanalíticos de los que ha sido objeto, el incesto aparece en *Madeinusa* como indicio de una problemática social que alcanza su punto más álgido durante la guerra interna en el Perú y se manifiesta en la anomia de dicho período. Cuando en 1980 el PCP-SL dio inicio a la lucha armada declarándole la guerra al Estado peruano, la organización Marxista-Leninista-Maoista se enfocó en operaciones para exterminar a los llamados “traidores” y “revisionistas”, es decir, terratenientes y autoridades locales de pueblos rurales de los Andes sur centrales, su zona de origen y de mayor influencia. Inicialmente, el gobierno de Fernando Belaúnde (1980-1985) desestimó la amenaza al percibir al

PCP-SL como una secta dogmática y anacrónica que se extinguiría sola. Al no ocurrir esto, la respuesta estatal fue tan brutal como la propia violencia senderista, desplegándose tropas militares para lidiar con un movimiento cuya ideología escasamente conocían y enfrentando una guerra de guerrillas para la que los soldados no estaban preparados (Comisión de la Verdad, tomo II 138). El gobierno, además, declaró en estado de emergencia a varias provincias del departamento andino de Ayacucho—donde se concentraban las acciones del PCP-SL—suspendiéndose las garantías constitucionales y, efectivamente, otorgándole al fuero militar la potestad de detener e interrogar a cualquiera que consideraran sospechoso. La implementación de esta política produjo la violación sistemática de los derechos humanos de diversos ciudadanos—incluyendo a estudiantes, comuneros, líderes sindicales y comunitarios, intelectuales y periodistas—y afectó de forma desproporcionada a la población quechuahablante y campesina de los Andes.

El concepto de anomia, según afirma Giorgio Agamben—siguiendo, a su vez, a Emile Durkheim—estaría ligado al duelo público—especialmente después de la muerte de un gobernante—y a la fiesta en tanto esta origina “a period of anomie that breaks and temporarily subverts, the social order” (71). Es decir, un quiebre en la temporalidad de la ley que está incorporado dentro de la ley misma para garantizar su propio funcionamiento. El tiempo santo estaría, entonces, contemplado dentro de este mecanismo de control pero, aún así, *Madeinusa* demuestra la existencia de una parte que escapa a dicho mecanismo cuando la protagonista perpetra el crimen contra su padre justo al dar las seis de la mañana del Domingo de Resurrección, es decir, precisamente cuando acaba el período de anomia y la ley vuelve a entrar en vigor. Sin embargo, las condiciones anómicas no cesan automáticamente y continúan más allá del fin del tiempo santo pues el crimen queda impune y *Madeinusa* escapa, mientras que la culpa y el castigo son desplazados a otro. El estado temporal de anomia en Manayaycuna revela de este modo su carácter performativo—presente también en otros eventos relacionados al sincretismo religioso como el carnaval—en tanto se sostiene sobre el carácter ritual del tiempo santo, que lleva la lógica de la celebración de la Semana Santa a su expresión más extrema. Por un lado, se configura así como respuesta a la imposición colonial religiosa sobre lo indígena extendida a lo largo de la historia republicana del Perú; mientras que, por otro, constituye una re-escenificación de las condiciones de excepcionalidad que rigieron durante el período de violencia política, tales como los estados de emergencia y toques de queda, los procesos de detención e

inspección al azar y las intervenciones militares en el espacio público en aras de la seguridad y el orden.

No solo se trata de un festival que reproduce la suspensión normativa de la ley—con el objetivo de aplicarla para castigar a aquellos que la han violado—sino de levantar, temporalmente, el andamiaje sobre el que se sostienen los parámetros que han organizado a la nación peruana desde su formación como república. *Madeinusa*, como documento de un cine de la post-violencia, evoca así el ambiente social en el que surgieron movimientos como el PCP-SL problematizando las categorías a través de las cuales se define la identidad nacional. El incesto, más que signo de una endogamia que rechaza “la alteridad moderna” (Ubilluz 146), señala la crisis al centro de una cultura plagada por la exclusión de aquello que no se ajusta a la noción criolla de lo que significa “lo peruano”, destruyendo de este modo la fantasía de lo andino como aquel mundo periférico que es necesario redimir para incorporarlo al orden nacional.

Dioses: Transgresión sexual y divisiones de clase

El incesto ha sido utilizado en diversas películas latinoamericanas y peruanas sin causar controversias similares a la de *Madeinusa*.¹³ Ni *Q'arqacha, el demonio del incesto* (2001), cinta de horror del ayacuchano Melinton Eusebio (Protzel 256) ni las propias *Dioses* y *Días de Santiago* produjeron tales debates (Beasley-Murray 390; Wolfenzon 36; Faverón Patriau), a pesar de que en estas películas el incesto se muestra como parte de la vida cotidiana de los personajes—pertenecientes a la clase alta y popular limeñas, respectivamente—y sin un contexto de excepcionalidad como el que proporciona el tiempo santo.¹⁴ Es decir, en la película de Llosa, el incesto solo es posible durante la suspensión de las normas que estructuran a la comunidad mientras que en las de Josué Méndez ocurre dentro de la normalidad establecida.

Dioses, su segundo largometraje, y uno de solo cinco proyectos financiados por el Berlinale: World Cinema Fund en 2006 (Barrow, “Transnational Film” 150), crea un universo ficcional en el que el incesto se convierte en una marca del estricto código

¹³ Ejemplos recientes incluyen *Perfume de violetas* (2001) de la realizadora mexicana Maryse Sistach, las argentinas *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel y *Géminis* (2005) de Albertina Carri y la co-producción cubano-española *Un paraíso bajo las estrellas* (2000) del director Gerardo Chijona.

¹⁴ A pesar de ser reconocida con nominaciones y premios en los festivales de Lima, La Habana, Biarritz y Locarno, las reflexiones publicadas alrededor de *Dioses* son escasas en comparación a su predecesora *Días de Santiago* (por la cual Méndez había merecido varios galardones y renombre internacional) y, aún más, a *Madeinusa*. Además de algunas reseñas críticas después de estrenarse, las excepciones son los textos de Barrow (“Transnational Film”), Protzel, Bedoya (*Cine peruano*) y Díaz Zambrana.

endogámico que regula la manera en la que los miembros de la clase alta criolla construyen sus relaciones sociales e interpersonales. Con esta premisa, el director se adentra en una sátira que explora las actitudes, peculiaridades y valores de una acomodada familia limeña. La película lleva al extremo dicha endogamia y la convierte en el deseo incestuoso de Diego (Sergio Gjurinovic) por su hermana Andrea (Anahí de Cárdenas), ambos hijos de Agustín (Edgar Saba), un prominente empresario. El contexto en el que se desenvuelve la trama apunta también estos temas: tiene lugar en una de las exclusivas playas de Asia, balneario al sur de Lima donde las divisiones de clase y raza son exacerbadas a través de restricciones y regulaciones diseñadas para limitar el acceso de los trabajadores domésticos a los espacios de los que sus empleadores disfrutaban libremente. Se trata de una construcción artificial que funciona alternadamente como un confinante exilio voluntario y un refugio paradisíaco del caos de la ciudad, en el cual la otredad solo es aceptada como fuerza de trabajo—como sucede con Nelly (Hermelinda Luján) e Inés (Magaly Solier), las dos mujeres quechuahablantes que se ocupan del trabajo doméstico—o a través de la asimilación total de los modos de vida de la burguesía oligárquica y el abandono de los signos de la alteridad. Tal es el caso del personaje de Elisa (Maricielo Effio), la joven novia de Agustín, quien estudia metódicamente los temas de conversación favoritos de sus compañeras de alta sociedad, además de imitar sus gestos y modas para encajar en su nuevo entorno y esconder su origen popular andino.

Los hijos de Agustín, ambos en edad universitaria, veranean en la casa de playa de su padre. Si bien frecuentan los mismos círculos, cada uno los confronta de maneras distintas: Andrea, pasando sus noches de fiesta en fiesta y Diego siguiéndola mientras trata de esconder su obsesión por ella. Cuando su hermana baila con distintos hombres, Diego no puede quitarle la mirada de encima y, si ella coquetea y se va con alguno de ellos, es visible su enojo. Cada noche, Andrea parece establecer una nueva y pasajera relación con alguien diferente, al punto que no puede recordar qué hizo o con quién, ni de cuál de esos encuentros es producto el embarazo que ahora está considerando abortar. Diego, por su parte, intenta insertarse en la vida de su hermana/objeto de deseo, juntándose con su mismo grupo de amigos, yendo a las mismas reuniones—aunque no disfrutándolas igual que ella—y vigilando sus movimientos. Aprovechando las constantes borracheras de Andrea, Diego intensifica sus avances, progresando desde simples miradas hasta atreverse a tocarla o desvestirla. Esto alcanza su punto más álgido en la escena en la que Diego está a punto de violar a Andrea, quien se encuentra desmayada en su cama producto del alcohol. Sin embargo, la culpa y la vergüenza

terminan por disuadirlo. Si bien estos deseos incestuosos no son correspondidos por ella—más bien, los ignora por completo—los amoríos de Andrea parecen reproducir un patrón que sugiere cierto paralelismo con la obsesión de su hermano. Aunque que cada noche esté con una pareja diferente, para ella no hay distinción. Todos son el mismo, o más bien, en su percepción, todos ellos se subsumen en un mismo arquetipo masculino representativo de su cerrado círculo social. Ambos buscan la repetición de lo familiar. La diferencia entre lo que Andrea y Diego desean reside en que la órbita de este último es mucho más limitada e íntima.

Mientras que Andrea hace planes para pasar el menor tiempo posible en casa, Agustín ha empezado a preparar a su hijo para que sea el próximo director de su empresa. Diego parece aceptar este destino sin entusiasmo, en parte por el autoritarismo de su padre, pero también porque sabe que es parte de lo que se espera de él: graduarse, casarse con alguien de su misma clase social y, eventualmente, tomar el lugar de Agustín, tanto en el trabajo como en la familia, es decir, ocupar el puesto que se le ha reservado en virtud de su género, su raza y su clase. La vida de Diego, en tanto producto de una élite que se aferra a su privilegio, está llena de restricciones que dictaminan con quién puede relacionarse en términos románticos y de amistad. Es por eso que el personaje, caracterizado como tímido y sensible, es el único que se aproxima a Inés y Nelly, estableciendo cierta intimidad con ellas y poniéndose de su lado cuando es necesario. Diego parece encontrar en las dos trabajadoras domésticas la comprensión y el cariño que no recibe de ninguno de los miembros de su familia, particularmente después de un episodio con su hermana que lo deja visiblemente perturbado.¹⁵ Al darse cuenta de lo que acaba de hacer, sale desesperado y, al bajar a la playa encuentra a Nelly e Inés jugando voleibol con un grupo. Ellas lo reciben y lo incluyen en el partido, haciéndole un lugar en el equipo a pesar de que, como advierte él, “ya están completas” (Méndez, *Dioses*). Diego responde positivamente a la calidez y sinceridad del momento, el cual contrasta fuertemente con la frivolidad y el artificio de las interacciones a las que está acostumbrado.

Su disposición de acercarse a dos mujeres que son completamente diferentes a él, e incluso abrirse a la posibilidad de establecer una relación con ellas más allá del trabajo que realizan en su casa podría verse como una rebelión ante el statu quo. Tal rebelión “alcanza también al tabú primordial que desea violar, para poner en cuestión

¹⁵ Después de otra fiesta, cuando Diego encuentra a Andrea durmiendo en una terraza rodeada de otros en el mismo estado, se acuesta a su lado y empieza a tocarla. Pero esta vez va más allá y le desabotona la blusa, el bikini que lleva debajo y se masturba mientras la mira.

las leyes de la filiación” (Bedoya, *Cine peruano* cap. 4). Sin embargo, sus transgresiones se ajustan más bien a un deseo por seguir la ley paterna y a su vez, aunque en una especie de inversión perversa, aquella “ley del derecho sexual masculino” que normalmente respalda a la prohibición del incesto. La confrontación con un exceso de normatividad que lo afecta en lo más íntimo—es decir, la presión por conseguir una pareja apropiada que sea de su misma extracción social, raza y estatus—lo lleva a concluir que Andrea es la compañera indicada para él, pues ¿quién podría parecerse más a él mismo que su propia hermana? En este sentido, el incesto funciona aquí también como un mecanismo más de la autoridad patriarcal, que pasa de padre a hijo y que busca refrenar un deseo sexual femenino que se percibe como desbocado y anormal.¹⁶

Paradójicamente—y en contraste con *Madeinusa*—la normatividad excesiva en este caso produce anomia, en tanto Diego busca quebrar ese tabú primordial para satisfacer las monolíticas regulaciones que codifican su entorno. Así, se genera nuevamente la conjunción entre anomia y crisis familiar, extrapolable a los vínculos sociales. Dentro de este espacio de privilegio extremo, el aislamiento y la endogamia de los personajes funcionan igualmente como metáfora del rechazo de lo externo y diferente y como signo de una problemática social que se torna ineludible en la ciudad. *Dioses*, desde su tono paródico, aprovecha el recurso de este extendido círculo endogámico para mostrar un paradigma en decadencia refugiado en la construcción de un mundo artificial que se cierra ante la diferencia. Dicha articulación alude a lo que se ha descrito como la “ceguera” de la élite limeña ante la violencia ocurrida en los Andes a lo largo del período de la guerra interna. Si bien en los medios se reportaba la creciente ola de ataques—cuyas víctimas fueron mayoritariamente indígenas y quechuahablantes—la sociedad limeña en su conjunto parecía no interesarse en lo que pasaba al interior del país. La indignación generalizada no vendría sino hasta que la violencia se desplazara del campo a la ciudad.

Si bien los personajes de *Dioses* no hacen mención del pasado reciente, ni de ningún suceso asociado al conflicto, la película ciertamente reflexiona sobre la desigualdad sistémica en el Perú. Así, los protagonistas representan “the family that has everything, but which clings to a world of unbreakable and inflexible social customs, perhaps in fear of losing the privileged position attained or of having to acknowledge the unfairness of their situation” (Barrow, “Transnational Film” 147). Bajo esta óptica, las actitudes de Diego y Andrea, así como las del resto de la familia, simbolizan la

¹⁶ Juan Carlos Ubilluz expone una posición similar en cuanto al incesto en *Madeinusa* (136).

continuidad de una lógica discriminatoria y excluyente que se ha ejercido históricamente desde el poder. Toman la forma de un Estado oligárquico cuyas consecuencias se extienden mucho más allá de su agotamiento político (López 992), y que ha sido ampliamente citada como uno de los factores sociales que dio origen a las tensiones que eventualmente llevarían a un proceso de violencia política que duraría veinte años. El diagnóstico posconflicto señala que a pesar de que la sociedad peruana ha ido progresivamente despojándose de su carácter rígidamente estamental, aún perduran la inequidad económica, la distribución desigual del poder político y simbólico y el centralismo de Lima, los cuales contribuyeron a ampliar las brechas entre la capital y las provincias (Comisión de la Verdad, tomo VIII 21). A esta coyuntura se asocia además la dimensión étnica/racial puesto que “las asimetrías entre criollos, mestizos, cholos e indios no desaparecieron. Estas, más bien, se reformularon, y siguieron pesando en el país [...] El entrelazamiento de estas inequidades y discriminaciones produjo una creciente percepción de agravio y desconfianza” (Comisión de la Verdad, tomo VIII 22), especialmente en los sectores rurales e indígenas. Es allí donde se generaría un espacio de vulnerabilidad, aquello que Carlos Iván Degregori llama los “intersticios [...] producto de esos desfases que se producen entre la capital y las provincias, entre la ciudad y el campo, entre andinos y criollos” (8), en los cuales Sendero Luminoso logra calar con su discurso acerca de una lucha que podría cambiarlo todo radicalmente para por fin ser escuchados.

Tanto los personajes de Nelly e Inés—ambas de clase popular y de rasgos indígenas—como el de Elisa codifican la presencia de lo andino dentro del universo ficcional de *Dioses* como algo que solo es aceptado siempre que haya sido domesticado y despojado de cualquier capacidad de incomodar a los patrones. Las tres son presentadas como personajes subalternos, que no encajan en ese entorno. Resaltan por su color de piel y por no participar de sus constantes eventos sociales—en el caso de las primeras—o, en lo que respecta a Elisa, por no conocer bien sus modales y costumbres. Asimismo, tanto las trabajadoras domésticas como la novia de Agustín aparecen como sujetos cosificados. Ellas son relegadas a roles de servicio de los cuales se puede sacar provecho, ya sea por su fuerza de trabajo (Inés y Nelly) o por su apariencia física que sirve como símbolo de estatus en virtud de una supuesta belleza exótica (Elisa). A pesar de que las tres se encuentran en posiciones inestables, será Elisa quien exponga su verdadera precariedad a través de una escena onírica que empieza con ella sentada en una terraza, dormitando, cuando un ruido súbito la alerta. La siguiente toma muestra a dos mujeres—una mestiza, de mediana edad y una anciana indígena

vestida con prendas tradicionales de la sierra—subiendo por las escaleras. Al verlas, Elisa se pone de pie y, cuando las confronta, se revela que son su madre y abuela. La cámara registra la creciente ansiedad en los gestos rígidos de Elisa, siguiendo el recorrido de las tres mujeres desde la terraza hasta la cocina. Una vez dentro, la conversación se torna tensa cuando Elisa les pide que se vayan y le increpa a su madre el haber traído a la abuela con esa ropa. En ese momento aparece Agustín, y Elisa finge que las visitantes son trabajadoras que ella ha contratado para que ayuden con las labores domésticas. Agustín se va sin sospechar la mentira y la abuela se acerca a su nieta para propinarle una fuerte bofetada que se muestra en primer plano. Con el sonido del impacto, Elisa despierta sobresaltada en su cama y, al día siguiente, cancela una visita a su madre que tenía pactada.

El origen andino de Elisa se configura aquí como pesadilla acechante o algo terrorífico. Al haber sido negado y reprimido, se cuela por los intersticios de su subconsciente para recordarle el precio de no asumir las exigencias de su nuevo estatus y asimilarse totalmente. La posibilidad de perder la posición que ha alcanzado—que de cierto modo le asegura un futuro sin preocupaciones—y tener que volver al lugar de donde vino funciona como un residuo traumático que la atormenta. Negar sus raíces se convierte en una manera de sobrevivir, de sortear los obstáculos que la desigualdad sistémica y la violencia institucionalizada le han impuesto pero, al mismo tiempo, reconoce la carga simbólica de esta estrategia y la procesa como una traición a los suyos que merece ser (auto)castigada. No se trata entonces solamente de una vergüenza individual o de arribismo social (Protzel 287), sino de una respuesta a un entorno discriminador que se empeña en deshumanizarla por medio de su otredad. En la película no es casual el hecho de que los personajes indígenas, cholos o mestizos sean mujeres, puesto que fue en ellas donde se entrecruzaron específicamente la violencia sexual y el racismo durante el conflicto armado: “La palabra ‘indio’, usada de manera denigratoria y deshumanizante, acompañó también con suma frecuencia la violencia ejercida contra las mujeres, quienes muchas veces eran víctimas de violaciones” (Comisión de la Verdad, tomo VIII 110).

En *Dioses*, los deteriorados lazos familiares suponen una crisis que se manifiesta a través de la endogamia así como de la exclusión y represión de la diferencia. Esto se patentiza en las líneas argumentales de Diego y Elisa, en la presencia de Nelly e Inés y en las imágenes que simbolizan la decadencia de una sociedad que eligió ignorar la violencia que se perpetraba contra otros ciudadanos. Esta será revelada en las costumbres y rituales de los personajes, en los excesos de los jóvenes, y en la rigidez de

Agustín. Incluso será relevada en el diseño de los escenarios que contraponen la calidez del paisaje costeño durante la temporada de verano con la blancura y limpieza extrema de las casas que ocupan los protagonistas, quienes parecen haber encontrado en el concreto el material perfecto para darle forma a su utopía clasista. Los ambientes fríos y estériles se llenarán de vida con las fiestas nocturnas y amanecerán cubiertos de cuerpos exhaustos, desperdigados por las terrazas, muebles, pisos e interiores. Son cuerpos que, en palabras de Javier Protzel “son recorridos por la cámara como a cadáveres después de una catástrofe” (287). O, más precisamente, como a las víctimas de una guerra. A partir de aquí, la clase dominante que aparece en la película es presentada como una entidad moribunda y putrefacta cuyas estrictas reglas solo pueden llevar a sus personajes a la ruina. Estos, no obstante, harán lo posible por aplazarlo: Andrea se irá a Miami a dar a luz y su hijo será criado como propio por Agustín y Elisa, arreglo aceptado por esta última bajo la condición de casarse. Diego, por su parte, termina por aceptar el destino impuesto por su estatus de clase, no sin antes haber resultado su crisis existencial adentrándose en uno de los “pueblos jóvenes” que rodean Lima para pasar la noche en la modesta casa de Nelly. La escena final muestra a Diego en el bautizo de su recién nacido medio hermano/sobrino, impostando una sonrisa, mientras los murmullos de los invitados confirman estar enterados de la verdad.

En la sátira de Josué Méndez, la figuración del incesto no solo alegoriza la crisis de un paradigma decadente, sino que “cristaliza la enfermiza red de vínculos que se cuecen en un medio que opera más allá del bien y el mal” (Díaz Zambrana 322) a través de una endogamia absurda. Al cerrarse a la posibilidad de lo diferente los personajes no solo insisten en ignorar lo que ocurre más allá de los muros de sus elegantes casas de playa, sino que revelan su incapacidad de reconocer que sus reglas internas han colapsado.

Días de Santiago, o el colapso de la realidad

De las tres películas analizadas, *Días de Santiago*, el debut como director de Josué Méndez, es la que se acerca al tema de la violencia en el Perú de manera más concreta y directa. A su vez, es la que menos metraje le dedica a la trama de incesto. Sin embargo, la revelación del abuso sexual al que el padre del protagonista somete a su hija Inés (Ivy La Noire) se convertirá en una de las líneas argumentales más importantes para interpretar la película, especialmente en vista del tenso final.

El filme narra la historia del regreso a casa de Santiago Román (Pietro Sibille), un joven veterano de guerra que luchó en los Andes y la Amazonía, contra diversos

enemigos nacionales: la insurrección senderista, el narcotráfico, y el ejército ecuatoriano (en el conflicto fronterizo de los noventa). El protagonista encuentra sumamente difícil reinsertarse a la vida civil y, luego de seis años de confrontar la realidad por medio de tácticas y estrategias basadas en la disciplina y precisión que le inculcaron en la Marina, lo que halla a su retorno a Lima es caos, hostilidad y corrupción. Por su parte, las interacciones con su familia son tensas—su esposa Mari (Alhelí Castillo) lo abandona debido a su creciente agresividad y las pocas relaciones de amistad que llega a entablar, fuera de sus compañeros de tropa, son deterioradas por su excesivo celo—no tiene dinero para pagarse una carrera y sus intentos por conseguir trabajo resultan inútiles. Santiago comprende que en esta realidad ya no hay lugar para él y que el marco institucional que hasta ahora lo había protegido, y que él solía considerar como funcional, ya no tiene validez fuera del contexto de la guerra.

Los síntomas del estrés postraumático—insomnio, pesadillas, paranoia, depresión, entre otros—y una sensación de abandono son perceptibles en Santiago y los otros excombatientes. El suicidio de uno de ellos, no solo ilustrará las consecuencias inevitables de la violencia y el desamparo, sino que impulsará la trama cuando Santiago reciba el auto de su compañero recién fallecido con el que empezará a trabajar como taxista para cubrir sus costos de estudio en un instituto. A partir de allí todo parece mejorar para el protagonista pues se relaciona con nuevos espacios y personas que no saben nada de su origen ni de sus experiencias, como Andrea, (Milagros Vidal) con quien logra generar una conexión. Sin embargo, Santiago nunca podrá dejar de pensar en términos de su entrenamiento militar—jerárquico y vertical—ni de ver al mundo como un escenario plagado de enemigos y amenazas que deben ser neutralizadas por medio de una estrategia de combate. Ni siquiera cuando va a una discoteca con su nuevo grupo de amigas—donde ensaya mentalmente las distintas maneras de sacar a bailar a una chica—o cuando quiere reconciliarse con Mari y practica una y otra vez la conversación que va a tener con ella. Así, buscará re-escenificar el papel que le tocó jugar en la guerra, generando situaciones en las que se posicionará a sí mismo como el único capaz de confrontar el peligro, ya sea defendiendo a su cuñada Elisa (Marisela Puicón) del abuso doméstico de su propio hermano, o rescatando a Andrea, de un secuestro simulado. Cynthia McClintock sugiere que estas secuencias demuestran el punto hasta el cual Santiago ha internalizado el modo de vida militar (150), pero también revelan cómo este modo de vida reforzó en el protagonista el afán de ocupar el rol de salvador que le tocaría cumplir dentro de un orden patriarcal. A través de sus interacciones con los personajes femeninos, Santiago busca revertir el incontrolable

estado anómico. Él trata de restaurar el orden perdido, pero como señala Margarita Saona “el único orden que es capaz de imaginar es el orden de la autoridad patriarcal” (166).

Esta reproducción casi inconsciente de eventos de peligro, apunta hacia la existencia de un trauma, el cual surge por medio de elementos narrativos y opciones estéticas en la película. El discurso fragmentado e incompleto de Santiago—quien nunca es capaz de relatar de forma articulada y coherente lo ocurrido durante su destacamento—aludiría entonces a la característica determinante del trauma: “its resistance to the narrative structure of the event” (Butler 153). A esto se yuxtapone la alternancia de escenas a color y en blanco y negro para encarnar lo que el propio Méndez identifica como la caótica subjetividad del personaje (citado en Richards 143); mientras que sus acciones, aparentemente incomprensibles (como dormir uniformado, con pasamontañas y con su arma a la mano) se conjugan con la fractura que la temporalidad no lineal de la trama introduce en la narración fílmica.

La trasposición del trauma de la violencia a la vida diaria de un personaje obsesionado con el orden y cuyo propio mundo ya no puede reconocer, será un componente esencial de lo que se revela en el desenlace de la película. En la penúltima escena—en blanco y negro—Santiago descubre el abuso sexual que está perpetrando su padre (Ricardo Mejía) al escuchar los gritos de Inés desde el interior de su casa. Santiago reacciona apuntando su arma hacia su padre mientras que su madre (Lili Urbina) le suplica que no le dispare. Finalmente desiste y, por medio de un corte, Santiago aparece sentado en su cama, apuntándose con la pistola en la sien y jalando el gatillo de su arma descargada. Lo que lleva al personaje a este punto de quiebre es, más que su propia experiencia con la violencia y la guerra, el ser testigo del incesto ocurrido en un espacio que Santiago percibía como lugar de orden y respeto a las reglas. Se trata de un momento que lo empuja más allá del límite que suponen el trauma de la violencia y la proximidad de la muerte. Además, lo hace considerar la vía de la autodestrucción al comprobar que la anomía no solo es una interrupción momentánea provocada por los diversos conflictos que vivió la nación, sino que habita dentro de la intimidad de su hogar y es constitutiva del devenir nacional. El incesto se presenta así como aquel momento que amenaza con hacerlo colapsar todo pues, a través de él, Santiago comprenderá que el orden que tanto añora no es más que una ficción.

La figuración del incesto como posibilidad

El ambiguo final de *Días de Santiago* le deja al espectador la tarea de imaginar sus posibles resoluciones. Aún así, se vislumbra a partir del tono y la atmósfera sombría de la película que el protagonista no tiene ya un lugar en la sociedad ni encuentra salida alguna de su situación. El director, sin embargo, filmó un final alternativo—disponible solo en la versión en DVD—cuyo análisis podría proporcionar una entrada para leer las tres películas aquí examinadas, y su uso del incesto, de una manera productiva. En este desenlace, Santiago se suicida frente a sus padres luego de presenciar el abuso sexual e, inmediatamente, el punto de vista de la película se desplaza a Inés, quien toma el arma de su hermano, huye de casa y hace parar a un bus al que se sube para escapar sin rumbo fijo. Luego de una focalización intensa en Santiago, este giro inesperado convierte efectivamente a Inés en la única protagonista del final.

Si bien esta versión de la historia de Santiago es indudablemente trágica, inaugura también una salida para la víctima propiamente dicha que se articula en la película a través de la escena del incesto. Esta desata una crisis que destruye los remanentes de normalidad y orden que aún quedaban y, a su vez, rompe los parámetros narrativos del filme enfocando toda su atención en un personaje femenino que hasta el momento había sido secundario. Al volverse protagonista, Inés recupera una agencia perdida, huye de la violencia perpetrada sobre ella rechazando así todos sus vínculos familiares—y, por su corta edad, la única vida que ha conocido—y fugándose hacia un futuro incierto. Por medio del personaje de Inés, *Días de Santiago* parece identificar simbólicamente al incesto con un momento en el que todos los paradigmas colapsan, incluyendo aquellos que organizan los modos en que se experimenta la propia realidad. Como lo ha argumentado Beasley-Murray, este final a pesar de ser más caótico, “abre una posibilidad radical que ha permanecido siempre cerrada al propio Santiago” (384). Es decir, ofrece la oportunidad de extraer lo que podría entenderse como una lectura productiva de la figuración de una experiencia límite como el incesto. De hecho, las tres películas aquí analizadas apuestan por lo mismo.

El legado de la violencia atraviesa tanto a *Madeinusa* como a ambas películas de Josué Méndez a manera de huellas que “se pueden rastrear en el abordaje del asunto que aparece de modo directo o revestido [...] encarnado en personajes alusivos o situaciones alegóricas” (Bedoya, “Películas” 153) y apareciendo, en estos tres casos, cifrado a través del incesto que sufre un personaje femenino a manos de uno masculino. Además de remitir a las ficciones fundacionales y su uso de la familia como alegoría de la nación, el incesto funciona como eje a desde el cual pensar la historia reciente del

Perú pues concentra varios de sus aspectos subyacentes, tales como la erosión de los vínculos sociales durante el estado anómico generalizado del conflicto armado y la prevalencia de la violencia sexual cuyas víctimas fueron, en su mayoría, mujeres y, especialmente, de origen indígena andino. Jelke Boesten anota que en el Perú la impunidad ha sido la regla para casos de violencia sexual, tanto durante el conflicto como en tiempos de paz (364) y que estos se vinculan además a las desigualdades estructurales, así como a una indiferencia por la seguridad de las mujeres. No es una coincidencia entonces, que tres películas estrenadas después de la publicación del *Informe Final* de la CVR se enfoquen en lo que este denomina “el impacto diferenciado de la violencia” (APRODEH 31) sobre los cuerpos femeninos, a través de una reflexión sobre la posición precaria que estos han ocupado—y ocupan—en la sociedad peruana.

Como se vio más arriba, Pateman plantea que, para los teóricos contractualistas, las mujeres deben ser incorporadas a la sociedad civil a través de un contrato. Sin embargo, al no ser consideradas individuos no pueden ser parte del mismo. Su incorporación, efectuada a través del contrato de matrimonio como subordinadas al derecho patriarcal de los hombres (181), constituye el momento fundacional de un orden en el que se basarán todos los mecanismos de la sociedad resultante. No obstante, una crisis profunda podría llevar a desestabilizar dichos mecanismos, produciéndose incluso su completa desintegración. Teniendo esto en cuenta, si la trama del incesto puede entenderse como la figuración de una crisis que ocurre en la esfera privada—del momento del colapso de los lazos familiares/nacionales, de la anomia y la excepción—entonces, la singular posición de los personajes femeninos en esta intersección abre la pregunta por la incorporación de las mujeres y sujetos subalternos a una sociedad que busca reconfigurarse luego de procesar un trauma colectivo. La necesidad de repensar la manera en la que se establecen los lazos sociales y nacionales supone una reflexión acerca de la construcción de una nueva comunidad que cuestione sus supuestos fundacionales para volverse más igualitaria. Las tres películas constituyen una intervención sobre la memoria del conflicto en tanto revelan los índices y rastros de un orden excluyente, violento y patriarcal e interpretan el periodo post-violencia como un momento de inestabilidad que, potencialmente, podría sacudir dicho orden.

Tanto Claudia Llosa como Josué Méndez explotan la carga simbólica que conlleva el tabú del incesto para utilizar su incumplimiento como señal de un quiebre radical que opera a través de la erosión de los lazos familiares y las normas sociales. Revelan así que la amenaza de violencia no surge desde afuera, sino que es inherente a

lo más profundo e íntimo del funcionamiento de la nación. Las familias dentro de las cuales ocurre el incesto, no solo evocan la anomia del conflicto armado interno o el peligro específico que este significó para las mujeres—especialmente para las quechuahablantes, andinas, y campesinas—sino que producen también la destrucción de los paradigmas que posibilitaron la violencia. La transgresión que supone el incesto “exposes the aberration in normative kinship, an aberration that might also, importantly, be worked against the strictures of kinship to force a revision and expansion of those very terms” (Butler 160). Es precisamente en esa revisión y expansión donde reside la posibilidad productiva del incesto como motivo recurrente y, a su vez, como una propuesta de reestructuración para una sociedad aún en flujo luego de recibir, en la forma del *Informe Final* de la CVR, la evidencia concreta y material de uno de los procesos más traumáticos de su historia.

Obras citadas

- Andermann, Jens. “Placing Latin American Memory: Sites and the Politics of Mourning.” *Memory Studies*, vol. 8 no. 1 (2015): 3-8.
- APRODEH. *Violencia contra la mujer durante el conflicto armado interno: “Warmikuna Yuyarinku”, lecciones para no repetir la historia. Selección de textos del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.* APRODEH, 2005.
- Barrow, Sarah. “Images of Peru: A National Cinema in Crisis.” *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender, and National Identity.* Editado por Stephanie Dennison y Lisa Shaw. Jefferson, NJ: McFarland Press, 2005. 39-58
- _____. “New Configurations for Peruvian Cinema: The Rising Star of Claudia Llosa.” *Transnational Cinemas*, vol. 4 no. 2 (2013): 197-215.
- _____. “Transnational Film Financing and Contemporary Peruvian Cinema: The Case of Josué Méndez.” *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film.* Editado por Stephanie Dennison. Suffolk: Boydell & Brewer, 2013. 137-154
- Beasley-Murray, Jon. “Subalternidad, traición y fuga: tres películas recientes del Perú.” *Miradas al margen.* Editado por Luis Duno-Gottberg. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008. 367-392

- Bedoya, Ricardo. *El cine peruano en tiempos digitales*. Kindle ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017.
- _____. "Perú: películas para después de una guerra." *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Editado por Eduardo A. Russo. Buenos Aires: Paidós, 2008. 151-168
- _____. "Cine: A espaldas de Cristo." Reseña de *Madeinusa*. *El Comercio*, 1 oct. 2006, elcomercio.pe/EdicionImpresa/Html/2006-09-22/ImEcDominical0582788.html.
- Boesten, Jelke. "The State and Violence Against Women in Peru: Intersecting Inequalities and Patriarchal Rule." *Social Politics: International Studies in Gender, State and Society*, vol. 19 no. 3 (2012): 361-382.
- Bustamante, Emilio. "Ha muerto Palito Ortega Matute". *Facebook*, 09 Feb 2018, 1:36pm, www.facebook.com/emilio.bustamante.121.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York/London: Routledge, 2004.
- Caballero, Víctor. "Madeinusa, orgullosamente made in Perú." Reseña de *Madeinusa*. *El diario de Curwen, Útero.pe*, 25 sept. 2006, utero.pe/2006/09/25/madeinusa-orgullosamente-made-in-peru.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. CVR, 2003. 9 vols. www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php.
- D'Argenio, Maria Chiara. "A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films." *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, vol. 8 no. 1 (2013): 24-42.
- Dajes, Talía, y Sofía Velázquez. "A Common Gaze: Reflections on New Documentary Practices in Peru." *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Editado por María G. Arenillas y Michael J. Lazzara. London: Palgrave, 2016. 173-190
- Degregori, Carlos Iván. *Sendero Luminoso. Parte I: Los hondos y mortales desencuentros*. Repositorio del Instituto de Estudios Peruanos. Instituto De Estudios Peruanos, 1988, repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/971.
- Del Pino, Ponciano. "Ayacuchano Cinema and the Filming of Violence: Interview with Palito Ortega Matute." *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Editado por Cynthia E. Milton. Durham, NC: Duke University Press, 2014. 153-175
- Díaz Zambrana, Rosana. "Imaginarios culturales y fronteras de clase: la veta naturalista en el cine peruano contemporáneo." *Au Naturel: (Re)reading Hispanic Naturalism*.

- Editado por J. P. Spicer-Escalante y Lara Anderson. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 315-331
- Faveron Patriau, Gustavo. "Incestos peruanos." *Puente Aéreo*, 10 Jul 2006, puentearo1.blogspot.com/2006/10/incestos-peruanos.html.
- Gleghorn, Charlotte. "Indigenous Filmmaking in Latin America." *A Companion to Latin American Cinema*. Editado por María M. Delgado, Stephen M. Hart y Randal Johnson. Hoboken, NJ: John Wiley and Sons, Inc., 2017. 167-186
- Hill Hall, Constance. *Incest in Faulkner. A Metaphor for the Fall*. UMI Research Press, 1986.
- Kochler, Robert. "Madeinusa." Reseña de *Madeinusa*. *Variety*, 30 enero 2006, variety.com/2006/film/markets-festivals/madeinusa-1200518888/.
- Kristal, Efraín. "The Incest Motif in Narratives of the United States and Spanish America." *Internationalität nationaler Literaturen: Beiträge zum ersten Symposium des Göttinger Sonderforschungsbereichs 529*. Editado por Udo Schöning. Göttingen: Wallstein, 2000. 390-403
- Kroll, Juli A. "Between the 'Sacred' and the 'Profane': Cultural Fantasy in *Madeinusa* by Claudia Llosa." *Chasqui*, vol. 38, no. 2 (2009): 113-125.
- Laplanche, Jean, y J. B. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Trad. Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Llosa, Claudia. *Madeinusa*. Oberón Cinematográfica, 2006.
- López, Sinesio J. "El Estado oligárquico en el Perú: un ensayo de interpretación". *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 40, no. 3 (1978): 991-1007.
- McClintock, Cynthia. *Experimental Latin American Cinema. History and Aesthetics*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- Méndez, Josué. *Días de Santiago*. Chullachaki Producciones, 2004.
- _____. *Dioses*. Chullachaki Cine, 2008.
- Pagán-Teitelbaum, Iliana. "Distorsión en los Andes: violencia cultural y exclusión en el cine contemporáneo." *Cine Andino*. Editado por Julio Noriega Bernuy y Javier Morales Mena. Lima: Pakarina Ediciones, 2015. 33-146
- Palma Melena, Martín. "Madeinusa ¿dónde termina la parodia y comienza el realismo?" *Carta náutica*, 21 jun 2008, cartanautica.blogspot.com/2008/06/madeinusa-dnde-termina-el-registro-de_21.html.
- Pateman, Carole. *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Protzel, Javier. *Imaginario sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009.

- Richards, Keith J. *Themes in Latin American Cinema. A Critical Survey*. Jefferson, NC: McFarland, 2011.
- Rubin, Gayle S. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex'." *Deviations: a Gayle Rubin Reader*. Duke University Press, 2011. 33–65
- Saona, Margarita. "Cuando la guerra sigue por dentro: posmemoria y masculinidad entre 'Yuyanapaq' y 'Días de Santiago'." *Inti. Revista de literatura hispánica*, no. 67/68 (2008): 157-172.
- SERVINDI. "Perú: Película Madeinusa genera polémica." *SERVINDI - Servicios en comunicación intercultural*, www.servindi.org/node/41254.
- Shannon, Jeff. "'Madeinusa' a bright new take on old vs. new." Reseña de *Madeinusa*. *The Seattle Times*, 4 mayo 2007, community.seattletimes.nwsourc.com/archive/?slug=made04&date=20070504.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Ubilluz, Juan Carlos. "¿Sujetos subalternos? ¡No en la nación cercada! Del 'Informe sobre Uchuraccay' de Mario Vargas Llosa a 'Madeinusa' de Claudia Llosa." *Iberoamericana*, vol. 10, no. 37 (2010): 135-154.
- Von Eyben, Merete. *Karin Michaëlis. Incest as Metaphor and the Illusion of Romantic Love*. New York: Peter Lang, 2003.
- Wolfenzon, Carolyn. "El *pishtaco* y el conflicto entre la costa y la sierra en *Lituma en los Andes* y *Madeinusa*." *Latin American Literary Review*, vol. 38 no. 75 (2010): 24-45.