

NUEVAS FORMAS DE SUBJETIVACIÓN EN EL CINE PERUANO RECIENTE. *OJOS QUE NO VEN* (2003) DE FRANCISCO LOMBARDI Y *MADEINUSA*(2005) DE CLAUDIA LLOSA

Gastón Lillo
University of Ottawa

En un momento en el que se han disuelto los referentes políticos tradicionales y se ha transformado el campo conceptual desde donde se abordaban los hechos culturales, (momento en el que las propias obras ofrecen articulaciones estéticas y políticas inéditas) me interesa interrogar cuáles son las condiciones de posibilidad para la producción de nuevas perspectivas críticas en la producción cinematográfica latinoamericana reciente y más precisamente la manera en que se han modificado los procesos de subjetivación que se activan en las películas. Entiendo 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. El cine pone en escena esos procesos y reflexiona sobre ellos, pero al mismo tiempo contribuye a la producción de los mismos.

Estos procesos no son exclusivos del cine, del arte o de la literatura, pero sí son éstos lugares privilegiados si aceptamos las tesis de Lotman sobre el lenguaje artístico como un lenguaje que condensa en un mínimo de espacio un máximo de información, o las de Cros según la cual la literatura y el arte pueden ser objetos aún más ricos para conocer la historia que el propio discurso histórico.

En el marco de este trabajo, abordaré el análisis de dos películas peruanas, *Ojos que no ven* (2003), de Francisco Lombardi, y *Madeinusa* (2005), de Claudia Llosa, intentando examinar la manera en que ellas traducen en el nivel de sus estructuras ideológicas y de lenguaje filmico, fragmentos del imaginario social de nuestra época en donde se generan las formas por las cuales las sociedades constituyen a sus sujetos. Es ese fondo ideológico cultural que Régine Robin (1992) llama el “marco ideológico de partida”, es decir el marco de los valores sociales dominantes) el que hace posible la configuración del universo de la ficción y de los personajes

de las películas mencionadas. Ese fondo corresponde, en este caso, a un estado muy actual de la modernidad en Perú, el del neo-liberalismo y la globalización.

Una de las hipótesis generales que orienta este trabajo, es que tanto el proyecto capitalista liberal clásico como el proyecto socialista y sus formas discursivas totalizadoras como el Progreso, el Desarrollo, la Revolución, pusieron en marcha procesos de subjetivación que tuvieron un impacto profundo en la constitución de identidades individuales y colectivas: el Pueblo, el Hombre Nuevo, el Educador, agentes históricos a los que se les atribuía un gran poder transformador. Al contrario, en nuestra época contemporánea, los procesos de subjetivación no están ligados a ningún proyecto colectivo. Si el liberalismo venía acompañado de un humanismo “civilizador” y de “progreso”, y el socialismo nos llegaba con el ideal de la “liberación definitiva del Hombre”, el neoliberalismo se presenta sin proyecto. Lo único que lo domina es el afán ilimitado de producir utilidades¹.

En palabras de Edmond Cros, nuestra contemporaneidad estaría produciendo formas pervertidas de subjetividad marcadas por la “exacerbación del individualismo, incomunicabilidad, aislamiento, rechazo de toda solidaridad colectiva” (389).

Esta evaluación coincide con la que desde una perspectiva psicoanalítica realiza (apoyándose en las tesis de Jacques Alain Miller y Eric Laurent) Juan Carlos Ubilluz según la cual en nuestra época contemporánea el (gran) Otro ha dejado de existir (el Otro se entiende allí en el sentido lacaniano, es decir “el lugar de autoridad desde donde se articula la ley y el deber-ser social” (39). Con ello se quiere aludir, dice Ubilluz, a que el sujeto contemporáneo ya no cree en una comunidad universal; ya no cree en otro con metas colectivas (y planetarias) que deban primar sobre los intereses particulares individuales (17-18). En nuestra época la inexistencia del Otro es suplida por un orden narcisista en el que el Yo se eleva al estatuto de “el” objeto digno de amor y el otro (el semejante) decae al estatuto de rival (...) Enlazado al capitalismo, este orden imaginario –orden del yo, de sus espejos y fantasías– conduce al sujeto al cinismo y a la perversión” (17). Y agrega Ubilluz, “El cinismo y la perversión no son posiciones existenciales que garanticen el ejercicio libre de la subjetividad, sino que, por el contrario, ellas hacen del sujeto un yo súbdito de una voluntad ajena, la voluntad del mercado” (18)

Por limitaciones de espacio, y corriendo el riesgo de esquematizar un pensamiento mucho más rico y matizado, no expondremos en detalle las tesis de Ubilluz; bástenos mencionar por el momento que estas reflexiones nos ayudarán a examinar algunos

de los procesos de subjetivación en las dos películas mencionadas y entender mejor el fondo socio-cultural en relación al cual producen su sentido.

Concedo que abordar *Ojos que no ven* y *Madeinusa* al mismo tiempo no es tarea fácil, y esto por varias razones: primero, porque los cineastas que dirigen estas películas pertenecen a generaciones distantes cuyos imaginarios estéticos y políticos difieren: la larga filmografía de Lombardi arranca de los “izquierdistas” años sesenta, mientras que Claudia Llosa irrumpe en el mundo del cine en los “postmodernos” 2000 y su película es una *opera prima*. En segundo lugar, la acción de *Ojos que no ven*, se desarrolla en el contexto limeño urbano mientras que *Madeinusa* en el contexto rural andino. Tercero, la ficción de *Ojos que no ven*, arranca de un hecho político-policial que recibió amplia cobertura en la prensa peruana², inscribiéndose de esta manera abiertamente en el código realista de lo conocido y verificable, mientras que en *Madeinusa*, la ficción da libre curso a la imaginación poniendo en escena desde una perspectiva estética insólita “el desencuentro” de subjetividades y universos culturales del Perú moderno: el indígena rural y el criollo urbano, mezclando barrocamente en su cometido artístico lo verificable antropológico con la pura invención.

Por último, si en sus estrategias de verosimilitud, *Ojos que no ven* convoca nombres y fechas que remiten a personajes y lugares conocidos por los espectadores, utilizando fragmentos documentales (noticieros de televisión y los famosos “vladivideos”), *Madeinusa*, al contrario, tiende a borrar referencias geográficas o históricas explícitas y en varios momentos su puesta en escena acusa deliberadamente su naturaleza de truco; inventa el nombre de Mayaycuna para designar el lugar donde ocurre la acción, y somete el tiempo histórico cronológico a un proceso de “destemporalización” para privilegiar una temporalidad mítica cíclica: la temporalidad del ritual del “Tiempo Santo” donde ocurre la parte central de la película, que corresponde al tiempo de las fiestas del pueblo³, especie de carnaval-bacanal que celebra la muerte momentánea de dios y de la ley.

Desde el punto de vista filmico, la película reproduce visualmente un registro que se acerca a lo que sería una mirada antropológica, particularmente en la filmación de la elección de la “Virgen/Reina de belleza” del lugar y el ritual de la procesión con la que este episodio se encadena narrativamente⁴; pero buena parte del contenido de lo representado no responde a un criterio antropológico o etnográfico estricto (me refiero, por ejemplo, al desvirgamiento del padre sobre sus hijas al término de la infancia, presentado como una práctica ritual aceptada por la comunidad) sino que se trata más bien, de cosecha personal de la cineasta, proyección de fantasías inconscientes o fragmentos del imaginario criollo sobre

los indios⁵ con su buena dosis de estereotipos conocidos que pueden ser sintetizados en una frase: el mundo andino donde ocurre lo insólito, lo salvaje, lo abyecto, es el “otro” Perú, el Perú ajeno a la modernidad⁶.

Pero independientemente de las diferencias mencionadas entre las dos películas, ¿Se puede detectar la articulación de un discurso crítico a partir de ellas? ¿De qué manera me hablan del Perú contemporáneo que constituye su contexto de producción? ¿Qué subjetividades emergen de sus respectivas historias?

Nuestra hipótesis es que estas dos películas, desde registros estéticos bastante distintos (realista clásico en *Ojos que no ven*, simbólico o “mítico-poético” en *Madeinusa*), y situadas en diferentes espacios socio-culturales, dan cuenta (a nivel implícito o explícito) de las falencias de la modernidad en el Perú actual.

Una de las expresiones más significativas de esta fallida modernidad, se detecta en las películas en torno a la figura del Estado. En *Ojos que no ven*, se trata de un Estado corrupto que desde sus más altas esferas corroe el tejido social y determina, para decirlo con palabras de Ubilluz, “una cultura narcisista-perversa desde donde se legitima la “pendejada” y la subjetividad cínica”⁷; mientras que en *Madeinusa* se trata de un Estado cuyas instituciones, así como cualquier otra instancia en la que hubiera podido delegar funciones, están dramáticamente ausentes, quedando imposibilitadas mediaciones interculturales o políticas estatales de integración inter-étnica. Se facilita así la representación del espacio andino como un espacio sin ley⁸, de violencia y caos, dominado por la irracionalidad, lo que estaría justificando implícitamente una intervención represiva. A este respecto la penúltima secuencia del filme es clave en esta lectura: Madeinusa ha matado al padre pero en lugar de asumir su crimen acusa falsamente al muchacho limeño y alerta a todo el pueblo. Lo que ocurrirá con Salvador, llamado significativamente en esta secuencia: “El gringo”, no lo sabemos, pero un lento paneo de la cámara en el desván de los objetos inservibles, descubre la Polaroid del muchacho abandonada junto a una lata vacía de Coca-Cola, indicando por sinécdoque la ausencia-desaparición de “El Gringo”⁹.

Pero la representación de esta modernidad defectuosa o en crisis puede ser vista también en estas películas a través de una serie de hibridaciones culturales aberrantes y “formas pervertidas de subjetividad”. Aberrante y pervertida no tienen aquí un sentido moral o puritano. Tampoco sostengo que las hibridaciones culturales sean *per se* aberrantes y monstruosas pero la figura que (consciente o inconscientemente) construye la película con el personaje de Madeinusa sí lo es.

I) Aunque son varias las formas de sincretismo o hibridación de culturas que se puede observar en la película, hibridaciones que tienen su correlato en la historia misma del Perú desde los inicios de la conquista y colonización, y que aparecen condensadas icónicamente en gran parte en los festejos del Tiempo Santo, esa versión *sui generis* de la muerte y resurrección de Cristo¹⁰, nos interesa centrarnos en las formas de hibridación más contemporáneas propias del contexto de globalización de los mercados y de la cultura masiva, donde se produce y recibe el film, y los procesos de subjetivación que esas formas conllevan. A pesar de que la representación sitúe al ficticio Mayaycuna en un lugar completamente aislado de los centros urbanos, y que no se vean televisores, ni radios, ni kioscos de revistas, ni almacenes, la película alude narrativamente y visualmente al deseo de consumo¹¹ que habita a los personajes de la generación de los jóvenes. Este deseo de consumo aparece en la película como elemento clave del proceso de subjetivación y como expresión de ideología de modernización. Recordemos que “tanto la propaganda como el discurso ideológico de la modernidad invitan a consumir. La ideología presenta el acto de consumir como el acto pleno de la modernidad ya que constituye el acceso a la felicidad de la época” (Moulian 21). La película hace que tanto Madeinusa como su hermana Chale, estas dos jovencitas andinas víctimas de una situación de opresión patriarcal enfatizada por el incesto, sueñen con Lima como espacio de liberación. Lima está connotada principalmente como un lugar donde se ha mudado la madre, abandonando al padre y a las hijas, pero sobre todo como el lugar donde se pueden adquirir todos los objetos materiales deseados y soñados¹². En una de las escenas de la película, Madeinusa, jactándose de su inminente salida del pueblo de Mayaycuna, le dice a su hermana: “voy a ir a Lima como mi mamá. En Lima me voy a comprar muchos vestidos” y en una escena anterior, Chale le cuenta al joven limeño, que ella ha tenido que recorrer kilómetros buscando un teléfono para hacer el pedido de unos zapatos rojos que ha visto en una revista, pero que no se los enviarán por lo apartado del pueblo. Con estos ejemplos la película pone en escena el mecanismo ideológico que hace del consumo la estrategia privilegiada para el ingreso del sujeto y de la colectividad a la modernidad y la captura ideológica está representada en el film en la generación de los más jóvenes. Chale y Madeinusa quedan así sujetas a la ideología. Se transforman en “súbditos de una voluntad ajena: la voluntad del mercado” (Ubilluz). Lo ideológico aquí no es el deseo de modernidad sino que este se materialice exclusivamente en el consumo. Adaptando lo que Moulián propone en *El consumo me consume*, lo que habría que preguntarse es qué otros deseos, que existen también en la comunidad indígena real han sido desplazados para instalar el del consumo como única posibilidad de modernización¹³.

Pero al mismo tiempo la película esquematiza dos actitudes opuestas respecto a lo moderno-extranjero: en un lado de esta oposición tenemos el rechazo total de esta cultura por parte de los hombres y de Don Cayo, alcalde del pueblo y padre de Madeinusa, que destruyen o eliminan todo lo que remita al mundo exterior, actitud que se demuestra en: 1) las hostilidades iniciales hacia el forastero sintetizadas en las palabras del alcalde: “a mi gente no le gusta que vengan extranjeros en tiempos de festividades”, 2) la destrucción, por parte de don Cayo, de los objetos — connotadores de cultura urbana “extranjera”— que guarda Madeinusa en su caja de objetos íntimos (aretes, lápiz labial, espejo) y 3) la eliminación del forastero evocada por la sinécdoque visual compuesta por un plano de su cámara fotográfica abandonada junto a una lata de Coca Cola.

En el otro lado de la oposición, la película nos muestra una actitud de admiración y deseo por los objetos que connotan el mundo urbano por parte de las dos mujeres jóvenes Chale y Madeinusa. De esta manera la representación de la comunidad andina queda reducida a dos opciones: la de admiración y entrega al foráneo (que está simbolizada también en el ofrecimiento de su virginidad al joven limeño) o la de rechazo y encierro rotundo en un mundo regido por el ritual, la superstición y la irracionalidad.

II) El nombre propio. El nombre de Madeinusa Machuca manifiesta bien el anclaje socio-histórico de las hibridaciones que constituyen al personaje. Reproduciendo la inscripción “Made in USA” de las etiquetas de los objetos producidos en Estados Unidos, connota al mismo tiempo el mundo del consumo en época de globalización y el aura de prestigio que lo extranjero genera en ciertos sectores populares entre los cuales existe la costumbre de dar nombres con esa resonancia a sus hijos. Shirley, Marilyn, Richard, etc. Desde esta evocación a los Estados Unidos quedan planteada entonces en la película, sus coordenadas espaciales: 1) El Mayaycuna andino donde se desarrolla la historia, 2) Lima como espacio evocado y deseado por los personajes de Madeinusa y Chale, y 3) Estados Unidos como una evocación más vaga, inscrita en el nombre de la personaje y en la etiqueta de la polera del chico.

Llama la atención la capacidad del personaje de Madeinusa de absorber, incorporar a su identidad una serie de elementos heteróclitos que le llegan desde mundos culturales diversos. Esta figura que construye el film a partir de una colección de fragmentos heterogéneos puede sintetizar la situación en que se producen, en los espacios de subalternidad, los contactos interculturales en época de globalización: generalmente los objetos recuperados y, en el caso que nos ocupa, fetichizados, en ese mundo subalterno son objetos de pacotilla¹⁴, desechos del consumo del

mundo rico-criollo, sobras de lo degradado de la cultura de masas del mundo urbano. En la tercera escena de la película, vemos a Madeinusa yendo al desván donde esconde una caja en que guarda sus objetos más íntimos y preciados, una especie de altarillo oculto que asociamos al altar casero de la estética del Kitsch religioso posmoderno donde funciona como un revoltijo heterogéneo de objetos religiosos y objetos personales en consonancia con los deseos personales del creyente¹⁵. En el film, la valija de objetos íntimos de Madeinusa materializa sus deseos y esperanzas, y le sirve para articular a partir de esos fragmentos heterogéneos su propia historia personal cuya coherencia reposa únicamente en la voluntad, en la inversión emotiva de ella como sujeto. Asistimos aquí a la construcción de una identidad, una proyección identitaria del “querer-ser”, de ser como el “otro” idealizado de las revistas de moda. Sobre el suelo de tierra, Madeinusa apoya la portada de una revista femenina: *Maribel*, que muestra en primer plano el abrazo feliz de una madre y su hijo. En un gesto de apropiación, Madeinusa escribe el nombre suyo por encima del de la revista *Maribel*. El palimpsesto creado refleja bien el proceso de construcción de identidad del personaje en dos gestos: apropiación y sustitución.

III) A lo largo de toda la película Madeinusa parece estar en una constante lucha por afirmar su identidad en construcción, como por ejemplo en los inicios del film donde la vemos rodeando su casa con veneno en polvo para protegerla de las ratas¹⁶, o cuando trata de recuperar los objetos fetiche de su valija íntima (símbolo de su identidad) que su padre ha tirado al fuego, o cuando su hermana, celosa, le corta su hermosa trenza, o bien cuando airada reacciona ante las palabras dichas por el muchacho limeño (“Madeinusa no es un nombre. Tú debieras llamarte Rosa o María”) poniendo en duda el nombre, signo primero de la identidad. Los obstáculos contra los que ella lucha son los hombres y en particular el padre incestuoso. En esto residiría cierta dimensión feminista que contiene la película. Pero la estrategia de liberación del orden patriarcal que ésta pone en marcha es absolutamente individualista¹⁷. La dominación masculina que afecta a todas las mujeres de Mayacuna, inscrita por ejemplo en el episodio del robo del chanco¹⁸, o en el abuso sexual del padre que recae también sobre Chale, no aparece como condición de posibilidad para la constitución de un sujeto colectivo que resista. Tampoco son mostradas como solidarias las relaciones entre las hermanas frente a la opresión del padre. Lo que ocurre al final —la falsa acusación— no es producto de la solidaridad sino una estrategia para salvar el pellejo. Pero si Madeinusa es mostrada en una posición de víctima en la mayor parte del film, hacia el final el relato produce un vuelco espectacular. La víctima se convierte en victimaria: envenena al padre, traiciona al cómplice con el que huía acusándolo del crimen, y abandona el pueblo y a su hermana. Este final permite agregar retrospectivamente

otros sentidos a la afirmación identitaria de *Madeinusa*. Al final cumple su sueño de irse a Lima, pero para lograrlo, poco a poco la dulce niña inocente del principio del film se ha acercado a la postura cercana del sujeto criollo posmoderno constituido fundamentalmente por la “pendejada” que define Ubilluz como consecución utilitarista del deseo goce individual. El proceso de subjetivación de *Madeinusa* que pone en escena la película puede ser visto entonces como el proceso paulatino de su “criollización”.

Tanto *Madeinusa* como *Ojos que no ven* encierran implícitamente vías de supuesta liberación de la situación opresiva que afecta a los protagonistas, y es significativo que en las dos la figura de la liberación se encarne en dos muchachas jóvenes: *Madeinusa* y Loreto (¿) la nieta. En el caso de *Madeinusa*, a pesar del horizonte abierto y aparentemente feliz del final, el espectador puede suponer sin mayor esfuerzo que en Lima *Madeinusa* pasará a formar parte esa subalternidad migrante andina discriminada de la cultura chicha o chola. La estrategia de supuesta liberación conduce pues al fracaso.

En el caso de *Ojos que no ven*, la película también termina con una nota aparentemente esperanzadora. Los planos de la niña tocando la flauta en el espacio cerrado de una sala de conciertos también es propuesta como gesto liberador. En este caso se propone la elevación del mundo degradado y vil a través de la música clásica. En las dos películas quedan descartadas las posibilidades de solución que pase por la constitución de un sujeto político transformador, puesto que en los personajes desde donde este podría tomar forma. o bien se instala un desencanto generalizado de la política (por ejemplo el anciano antifujimorista que en el hospital denuncia la corrupción decide no votar en las próximas elecciones) o bien se apaga el amago crítico por eliminación física como el antropólogo forense que exhuma los cadáveres de las víctimas del grupo Colima y milita por la defensa de los derechos humanos.

Respecto a la recepción de *Ojos que no ven*, es sabido que la película constituyó un fracaso de público en el Perú. La explicación que dieron muchos críticos fue que en el momento en que se empieza a exhibir la película, la gente ya estaba cansada de oír hablar todos los días de los entretelones que rayaban con lo obsceno a propósito de los crímenes de Fujimori y Montesinos. Sin embargo, la propia guionista del film, Giovanna Pollarolo, me ha contado que mucha gente le cuestionaba el que no hubiera incluido en la historia a personajes más “enganchadores” como Jacqueline Beltrán o Matilde Pinchi Pinchi que revelaban aspectos de la vida amoroso-sentimental de Montesinos descubiertos junto con las trampas de corrupción y crímenes. O sea, le pedían que se sumara al

sensacionalismo en lugar de mostrar un país destruido. La lectura que hace Ubilluz del fenómeno del “fujimontecínismo”, nos proporciona elementos para articular otra explicación posible. En ella afirma que la población asumió una actitud indulgente con el “fujimontecínismo” porque ésta gozaba cínicamente de sus transgresiones” (38) A partir de esta tesis podemos plantear que el filme no funcionó masivamente en el público peruano justamente porque se distancia críticamente de esa complicidad tácita que estableció la población con quienes lo estaban estafando. Denuncia el actuar transgresivo del tramposo y aunque, se queda corto en la exploración de vías de constitución de subjetividades críticas, como vimos más atrás, se sitúa claramente a contracorriente del goce cínico del sujeto que se identifica más “con el pendejo estafador que con el lorna estafado” (Ubilluz). Pero esta interpretación habría que completarla con el estudio de la subjetividades alternativas que se producen en las prácticas discursivas y culturales que disputan el espacio de representación al cinismo y la perversión en el Perú actual. Son las vías señaladas por ejemplo por el Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación y los grupos de defensa de derechos humanos, pero también las prácticas culturales y políticas de los propios sectores populares y las comunidades indígenas. □

Notas

- 1 *Estas ideas están mencionadas en Ubilluz (2006) y también, ampliamente desarrolladas en Hopenhayn (1995)*
- 2 *Se trata del escándalo de corrupción y crímenes durante el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000) y el hallazgo de las pruebas que contenían los famosos “vladivideos”, paradójicamente filmados por el principal implicado: el entonces asesor del presidente y jefe de su servicio de seguridad Vladimiro Montesinos.*
- 3 *La representación de un espacio-tiempo mítico detenido, fuera de los procesos históricos, facilita generalmente procesos de atribución esencialistas del tipo: “los indios son así y nada los puede cambiar”*
- 4 *Se trata de una recreación cuidadosa en la cual el decorado y el vestuario fue mandado a hacer especialmente para la película.*
- 5 *En la película, el mundo indígena está representado como el mundo de “ellos”; y aunque por momentos pareciera ser que la película tratara de narrarse desde la perspectiva de la joven Madeinusa, desde la llegada del forastero el punto de vista cambia y ella se vuelve rápidamente objeto de la mirada del filme.*
- 6 *Para Jean Franco: “The phrase “alien to modernity” is clearly the result of decades and even centuries of sedimentation of a discourse of discrimination converted into a truism” (4)*
- 7 *... durante los noventa, la apertura al país al capital extranjero favoreció un empalme entre la subjetividad criolla y la cópula cinismo-perversión propia de la globalización*

NUEVAS FORMAS DE SUBJETIVACIÓN EN EL CINE PERUANO RECIENTE

capitalista. En tanto que niega la existencia del deber-ser colectivo e instala en la subjetividad el imperativo superyoico del goce, la ideología individualista del capitalismo tardío legitimó y a la vez exacerbó el tradicional impulso transgresivo del criollo” (Ubilluz 40)

- 8 *la autoridad del alcalde es precaria y está más representada como la Ley del padre que como autoridad político-administrativa. Es más un icono que una función política en el sentido moderno.*
- 9 *El mensaje implícito de esta escena no ofrece dudas para Juan Zevallos-Aguilar: “Madeinusa hace coro con su hermana y acusa de asesino a Salvador. Luego toca las puertas de los vecinos y promueve su linchamiento” En su lectura del inconsciente político de la película, le parece a Zevallos-Aguilar que en tiempos de globalización neoliberal, “Las tierras andinas han adquirido valor económico porque satisfacen el hambre de metales preciosos del mercado internacional. Es decir, el inconsciente político de Madeinusa estaría, en el plano artístico, insinuando el aniquilamiento simbólico de una incómoda población para las corporaciones (...). Me explico: el linchamiento del ingeniero geólogo limeño Salvador no quedará impune. Existen muchos antecedentes históricos para indicar que la ley del Estado peruano va a llegar a Manayaycuna y puede actuar de varias maneras”*
- 10 *También se puede apreciar en las vestimentas, los instrumentos musicales, y en la construcción misma del personaje de Madeinusa que en los festejos es a la vez representación icónica de la figura religiosa de la virgen pero al mismo tiempo reina de belleza del lugar.*
- 11 *“consumir es una operación cotidiana e imprescindible que está ligada a la reproducción material pero también espiritual (cognitiva, emocional y sensorial) de los individuos. Con Moulián afirmamos que la crítica del consumo “no debe provenir de una mirada puritana (...) sino que debería apuntar a “la revalorización de otros deseos desplazados por la instalación del consumo” (Moulián, 11)*
- 12 *La mención de Lima en el imaginario deseante de las chicas, evoca la cultura indígena inmigrante que se desarrolla en situación de subalternidad en los centros urbanos peruanos, la llamada “cultura chicha”.*
- 13 *Al respecto Ubilluz señala algunos estudios que muestran formas alternativas de modernización en las comunidades indígenas :“...En Buscando un inca Alberto Flores Galindo da cuenta de los múltiples movimientos sociales que durante el siglo XX exigieron derechos ciudadanos. Más recientemente Carlos Ivan Degregori [en Organizarse. Lima: SER, 1989] señala que las nuevas organizaciones populares tienen una autoconcepción moderna que deja atrás el disimulo, el conformismo y el servilismo para constituirse alrededor del progreso (Ubilluz 55). Por su parte Jean Franco afirma que “...indigenous, far from being alien to modernity, are using modernity, its technologies, its spaces, and its political possibilities (and even winning elections)” (Franco 18)*
- 14 *No se trata de caer en una jerarquización que rebajaría a los objetos culturales del mundo popular. Lo que queremos subrayar es que en esta película en particular estamos lejos de las prácticas populares de apropiación desalienadora que resemanizan los objetos de la cultura de masas a contracorriente del universo ideológico que los produjo, como las estudia por ejemplo Michel de Certeau en La culture au pluriel (1973) ou en L’invention du quotidien I. Arts de faire (1980). Estamos más bien frente a una apropiación letrada que se ofrece como producto estético para el gozo del espectador de las elites cultivadas. Jean Franco en un trabajo sobre la novela de Vargas Llosa El Hablador, llama a esta usurpación,*

"piratería posmoderna". Véase Jean Franco "La historia de quién? La piratería posmoderna" *Revista de crítica literaria latinoamericana* 33, 1991.

15 Véase al respecto el libro de Celeste Olalquiaga, *Megalópolis. Especialmente el capítulo "Sagrado kitsch"* pp. 63-83.

16 *Las ratas serán asimiladas hacia el final a la figura de los hombres y más particularmente del padre que es matado con el mismo veneno. En dos momentos claves de la película, además, dos sendos primeros planos subjetivos de ratas muertas o moribundas nos conminan como espectadores a verlo todo desde el punto de vista de estos animales.*

17 *Al respecto es interesante el comentario de Zevallos-Aguilar para quien, "el guiño feminista de Madeinusa se puede identificar como neoliberal porque coincide con el inconsciente político del neoliberalismo. La película propone la salvación inescrupulosa e individualista de una joven mujer. Para el personaje Madeinusa todo vale. Para dejar el injusto espacio patriarcal mata a su padre, no paga el crimen que ha cometido sino que azuza el asesinato colectivo del foráneo que es injustamente acusado de su crimen" Aunque coincido en la descripción de lo que ocurre en la historia, difiero con la interpretación del efecto político que ella produce. El personaje de Madeinusa no está presentado como heroína o figura de identificación con el espectador. La película no adhiere empáticamente con la personaje. No hay sutura ideológica. La mirada al final es más bien distanciada e invita al espectador a reflexionar sobre los actos que acaban de ocurrir en la pantalla.*

18 *El plano de la cabeza del chancho muerto al final del film hay que emparentarlo con el primer plano de la rata del principio y el que se inserta cuando Madeinusa pierde su trenza. Los animales muertos corresponderían a lo abyecto representado por los hombres.*

Bibliografía

CROS, Edmond.
1999

"Un ejemplo de relato corto: el texto cultural y su impacto sobre la imagen identitaria". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol XXIII, núm. 3, Primavera 1999, 389-397.

DE CERTEAU, Michel.
1973

La culture au pluriel. Paris : Union générale d'éditions.

1980

L'invention du quotidien I. Arts de faire. Paris : Union générale d'éditions.

FRANCO, Jean.
2006

"Alien to Modernity. The Rationalization of Discrimination". *A Contracorriente*, Vol 3, núm.3, Spring, 1-16.

1991

"La historia de quién? La piratería posmoderna" *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Vol. 33, pp. 11-20.

NUEVAS FORMAS DE SUBJETIVACIÓN EN EL CINE PERUANO RECIENTE

HOPENHAYN, Martín.

1999 *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago: Fondo de cultura económica, 1995.

MOULIÁN, Tomás.

El consumo me consume. Santiago: LOM.

OLALQUIAGA, Celeste.

1991 *Megalópolis*. Caracas: Monte Avila.

ROBIN, Régine.

1992 "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social" *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*. Jacques Neef y Marie-Claire Ropars (eds). Lille: Presses Universitaires de Lille. pp. 95-121.

UBILLUZ, Juan Carlos.

2006 *Nuevos súbditos. Cinismo y pervisión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de estudios peruanos.

ZEVALLOS-AGUILAR, Juan,

2006 "Madeinusa y el cargamontón neoliberal" <http://autorepresentacion.blogspot.com/>, 10 de octubre 2006.