



CI NE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II



Capítulo 14



II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**DE DESADAPTACIONES Y REITERADAS VIOLENCIAS:
LA DISTANCIA ENTRE LA PELÍCULA *MAGALLANES*
Y LA NOVELA *LA PASAJERA***

Cynthia Vich

Fordham University, Estados Unidos

Resumen: dejando atrás el criterio de «fidelidad» en la aproximación a la adaptación fílmica, este artículo analiza las relaciones entre la película *Magallanes* y la novela *La pasajera* con énfasis en la función performativa del *film* como objeto cultural. A través de un análisis del retrato crítico que hace *Magallanes* de las dinámicas sociales de la Lima y el Perú actuales, se examina la elaboración simbólica de los vínculos entre los sujetos y el espacio urbano hecha por la película. Asimismo, se propone que *Magallanes* denuncia la normalización de distintas formas cotidianas de violencia que reproducen en el presente una lógica de jerarquización y abuso que supuestamente debía haber quedado en el pasado.

Palabras clave: Lima, cine peruano, adaptación, posconflicto, reconciliación

Mi análisis de la película *Magallanes*¹ (2015), del director peruano Salvador del Solar, busca marcar las distintas rutas temáticas e ideológicas que sigue al alejarse de la novela *La pasajera*, de Alonso Cueto, con la que comparte su esquema argumental². Al analizar las relaciones entre la novela y el *film*, dejaré atrás aquel criterio de «fidelidad» que, desde una perspectiva jerarquizante, entiende la adaptación fílmica como la traducción de un prestigioso texto original³. Más bien, me interesará concentrarme en la función performativa de la película *Magallanes* como objeto cultural, y en el sustrato ideológico de los contenidos que construye distanciándose de la novela.

¹ *Magallanes*. Guion Salvador del Solar. Dir. Salvador del Solar. Act. Damián Alcázar, Magaly Solier, Christian Meier, Federico Luppi, Bruno Odar, 2015. Película.

² Agradezco a Giovanna Pollarolo su sugerencia inicial de trabajar este tema. Mi trabajo se ha enriquecido de las muchas conversaciones que hemos tenido alrededor de las ideas presentadas en este artículo.

³ Este enfoque, que no concibe la relación entre cine y literatura fuera de parámetros que midan qué tan fielmente o no se hace la adaptación de un texto literario, es el que sentó las bases del primer

Bajo el enfoque del «dialogismo intertextual» de Stam (2000, p. 64), me alejaré de preocupaciones exclusivamente formalistas motivadas por aquella «idolatría de la forma» que tanto criticara André Bazin hace más de sesenta años (2000, p. 22). Así, abandonaré las antiguas nociones unitarias de obra y de autor para enfocarme en los significados construidos por una intertextualidad entendida como un reciclaje; como una forma de re-hacer o de re-contar (Naremore, 2000b, p. 15). Entre ambas obras, no buscaré delimitar un punto de origen ni un sistema de equivalencias. Más bien, buscaré las pistas ideológicas de un *film* que elabora de manera autónoma aquel esqueleto argumental que simplemente comparte con la novela *La pasajera*. En relación con el soporte común entre ambos textos, lo importante es lo nuevo que *Magallanes*, como objeto cultural, tiene que decir⁴.

Para empezar, es útil resumir brevemente la premisa argumental que une ambas obras: un exsoldado de la época del conflicto armado interno peruano (Harvey Magallanes en la película y Arturo Olea en la novela) trabaja ahora como taxista en Lima. Fortuitamente, se encuentra con la joven ayacuchana que el coronel Rivero, su superior durante los años de guerra, mantuvo como esclava sexual gracias a su ayuda. La joven, a quien el soldado dejó escapar a cambio de abusar sexualmente de ella, migró a Lima y montó un pequeño negocio de peluquería donde ahora vive con el hijo/a, que concibió durante su cautiverio. Luego del encuentro casual con la joven como pasajera de su taxi, el exsoldado intenta ayudarla económicamente para así redimir su propio sentimiento de culpa. Hasta allí llegan las coincidencias argumentales entre *La pasajera* y *Magallanes*. Además, con algunas variantes, ambas obras comparten su premisa básica con la novela *La hora azul*, del mismo Alonso Cueto⁵. De hecho, las tres obras podrían leerse simplemente como intertextos, es decir, como lados complementarios de lo que Bazin (2000, p. 26) concebiría como una misma «pirámide artística» que simplemente se manifiesta en tres formas diferentes.

En primer lugar, quisiera discutir la posible función social implícita de una película como *Magallanes* en el contexto de la esfera pública peruana de la segunda década del siglo XXI. Como varios *films* nacionales de los últimos veinte años, sus contenidos insisten en enfocar su atención en los distintos tipos de violencia estructural (social,

proyecto exhaustivo de análisis del tema dentro de la academia norteamericana: *The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (1957), de George Bluestone. De ahí que Naremore (2000b, pp. 6-7), al resumir el debate académico sobre las relaciones entre cine y literatura, llame «Bluestone» a esta postura teórica y metodológica. Un resumen de los debates en torno al enfoque de la «fidelidad» se encuentra en el artículo de Connor.

⁴ Me remito aquí a una cita de Orson Welles a la que aluden tanto Stam (2000, p. 63) como Pollarolo (2014, p. 25): «Si no tienes nada nuevo que decir, ¿para qué adaptas?».

⁵ Entre las variantes que presenta *La hora azul*, por ejemplo, está el hecho de que en esa novela el que se encuentra con la joven y establece un vínculo con ella es el hijo del coronel, y no su antiguo subalterno.

económica, de género y cultural) que sustentaron el conflicto armado interno y que se mantienen vigentes en el Perú de hoy. Películas como *Magallanes* son parte de un esfuerzo que, en el campo de la cultura, va a contracorriente de una esfera pública nacional que sistemáticamente evita enfrentarse a ciertas verdades difíciles que revelan las perturbadoras continuidades entre el «superado» pasado violento y el presente de supuesta paz y progreso social que hoy se vive (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 38). Desde la lógica de la racionalidad neoliberal imperante en el Perú de inicios del siglo XXI, al no haberse alcanzado un consenso sobre los sucesos de la guerra interna ni sobre las maneras de recordarlo (Vich, 2015, p. 11), la opción ha sido reemplazar la historia por los objetos de consumo. En ese contexto, la esfera cultural peruana —y dentro de ella, una significativa cantidad de películas documentales y de ficción— ha sido y continúa siendo el principal agente preocupado por construir una conciencia ciudadana desde la que se interpelan y cuestionan los sentidos comunes existentes (Vich, 2015, p. 14) para así desautorizar y «perforar la trama apretada» de ese silencio en el que se asienta el supuesto orden del discurso del país pacificado (Moraña, 2016, p. 17).

Pero más allá del compromiso de *Magallanes* como dispositivo de memoria sobre el conflicto armado interno, sus dimensiones críticas también pueden adquirir relevancia política a la luz de un fenómeno reciente: el despertar público de la sociedad peruana frente a la violencia de género. En sintonía con un proceso global —que abarca movimientos tan distintos como el de «Ni una menos» surgido inicialmente en Argentina y extendido a otros países de la región, o el de «*Me too*» aparecido en los Estados Unidos— en el Perú por fin se ha empezado a denunciar como nunca antes la violencia hacia las mujeres en todas sus formas y en sus consecuencias más graves: la violación sexual y el feminicidio⁶. A partir del detonante del ya famoso caso de Arlette Contreras⁷, el abuso con marca de género se ha visibilizado públicamente de manera notable en el Perú —rompiendo por fin uno de los más persistentes tabús sociales— y su denuncia ha generado un sostenido activismo ciudadano. Poco a poco, esta toma de conciencia está logrando generalizar entre la población una comprensión del problema no solo como un crimen legal, sino como un crimen simbólico que ha contribuido históricamente a perpetuar el guion violento, unilateral y asimétrico de aquel mestizaje que, desde tiempos de la Conquista, estableció las estructuras coloniales de las relaciones de género en países como el Perú (Manrique, 2002, p. 326). En ese sentido, si desde la política cultural de las instituciones estatales

⁶ Agradezco a Francesca Denegri su sugerencia de incluir en este artículo una lectura de *Magallanes* desde el contexto del movimiento «Ni una menos» en el Perú.

⁷ Para información sobre este caso puede consultarse, por ejemplo, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-39712349>.

se aprovecharan objetos culturales como *Magallanes* y se los hiciera llegar masivamente al público nacional mediante la promoción de eventos de visionado, discusión y análisis, películas como esta podrían tener un importante rol como mecanismos interruptores y perturbadores de las persistentes lógicas patriarcales que dominan el paisaje sociocultural peruano⁸.

Paso entonces a preguntarme ¿desde qué lugar de enunciación aspira esta película a interpretar el pasado de la guerra interna y el actual Perú neoliberal posconflicto? En primer lugar, hay que tomar en cuenta que *Magallanes* es una coproducción internacional con un nivel de actuación y de calidad de producción bastante alto que la hacen representativa del perfil que tiene el cine contemporáneo como pieza fundamental de la producción cultural en tiempos neoliberales: junto a su denuncia política en cuanto a contenido, sus mecanismos de producción y circulación confirman su pertenencia a un tipo de *world cinema* estrechamente ligado al gusto del mercado de los festivales internacionales (Shaw, 2016). En esta línea, y desde el modelo genérico del relato de serie negra, o *thriller*, *Magallanes* examina un asunto de relevancia política nacional que, sin embargo, posee legibilidad universal⁹. Por lo tanto, se trata de una apropiación localizada de un producto comercial global cuyo valor agregado de estilo y su temática le permiten ubicarse dentro de la impura y elástica categoría del «cine arte»¹⁰. Además, el carácter híbrido de *Magallanes* es incluso más complejo, ya que la película apunta a dos mercados distintos: por un lado, al circuito internacional de festivales y a las salas de cine extranjeras, para los que cuenta con «los requisitos tácitos del cine latinoamericano para exportación»¹¹; y por otro,

⁸ Las posibilidades de captación de público de una película de formato genérico como *Magallanes* son altas: cuando se estrenó en el Perú, tuvo 88 764 espectadores, un número bastante elevado para un *film* que se presentaba distanciándose del cine «de entretenimiento». Esto podría aprovecharse para desarrollar sus posibilidades como dispositivo generador de un diálogo ciudadano.

⁹ Rosalind Galt y Karl Schoonover (2010, p. 10) señalan que la legibilidad universal es uno de los principios que sostienen al «cine arte» como categoría: según este criterio, las películas deben poder comprenderse a través de barreras lingüísticas y culturales. En relación con esta legibilidad y el uso del formato genérico como mecanismo de universalización de lo local, *Magallanes* ha sido comparada con otras películas muy exitosas tanto en sus mercados locales como en los extranjeros: por ejemplo, la argentina *El secreto de sus ojos* (2009), la holandesa *Black Book* (2006), la danesa *Flame and Citron* (2008) y la noruega *Max Manus* (2008) (Stafford, 2016).

¹⁰ Galt y Schoonover (2010, p. 6) han discutido ampliamente la elasticidad, la impureza y la falta de parámetros claros y fijos como los aspectos centrales de la especificidad del «cine arte». Aquí quizás también valga la pena recordar que hace más de veinte años Jameson (1992, p. 15) señaló que el dominio de los modos de producción del capital globalizado ha desvanecido las diferencias claras entre la alta cultura y la cultura de masas, lo que dificulta cualquier clasificación estricta entre las diferentes categorías filmicas.

¹¹ Según Juan Pablo Cinelli (2016), estos son: «temas sociales propios de la región; revisión de las traumáticas historias recientes que comparten sus países; expresión de las identidades culturales autóctonas

al público de las salas comerciales peruanas en el que, a contracorriente, se erige como una apuesta por generar una reflexión crítica entre un público demasiado acostumbrado al consumo superficial de imágenes¹².

Como expliqué más arriba respecto al asunto de la violencia de género y a la persistente polarización ideológica en torno a la memoria del conflicto armado interno, a pesar de sus mecanismos comerciales de producción y circulación, esta película no deja de ser un artefacto cultural incómodo (Cisneros, 2015): sus contenidos no solo se erigen en contra de los intentos de borrar la memoria de la guerra interna, sino que además insisten en visibilizar las distintas dimensiones de aquella lógica de abuso (de género, racial, económico y cultural) que la película presenta como elemento fundamental de la sociabilidad del Perú neoliberal posconflicto. Específicamente en su relación con *La pasajera* —y desde los aspectos centrales de su trama— *Magallanes* busca contar de otra manera, y con otros contenidos ideológicos, la sistemática violación de mujeres indígenas entendidas como «trofeos de guerra» por parte de las fuerzas armadas durante el conflicto armado. Aunque desde la literatura *La pasajera* también insistió en la necesidad de contar esa historia, la forma como la novela configuró sus personajes y la relación de estos con la ciudad de Lima ubican a la novela de Cueto muy lejos de la firme denuncia que hace *Magallanes* de las formas como la sociedad peruana se ha desentendido de las urgentes demandas de justicia social todavía vigentes veinte años después del final de la guerra interna.

En cuanto a los contenidos del *film*, ¿qué es lo nuevo que aporta *Magallanes* en su distanciamiento de *La pasajera*¹³, pero sobre todo en relación con los retos a los que debe enfrentarse la sociedad peruana en los tiempos que corren? ¿En qué sentido el *film* dialoga intertextualmente con la novela para alterar los significados elaborados por Cueto sobre el tema de la reconciliación nacional, y para presentar su crítica al Perú neoliberal de hoy? Exploraré dos líneas de significación que marcan la distancia

que resultan exóticas para la mirada ajena; retrato más o menos sórdido de todo lo anterior». En su reseña a *Magallanes*, sin embargo, el autor reconoce los méritos que la sostienen por encima de su participación en estos tópicos. Por otro lado, Tamara L. Falicov (2016) es una de los muchos críticos que han discutido ampliamente el tema del exotismo en el mercado global del cine.

¹² Aquí me refiero a la oferta que domina las salas de cine peruanas: películas producidas por las *majors* de Hollywood y su modelo multiplex (Bedoya, 2015, pp. 26, 34), junto a versiones locales de este modelo transnacional (exitosas películas peruanas como *Asu mare* o *A los 40*, por ejemplo, que refuerzan imaginarios celebratorios de la cultura del emprendimiento y la acumulación del capital). A esto se le añade la ocasional película europea o latinoamericana, generalmente también de tipo comercial.

¹³ Exploraré las relaciones del *film* con esta novela en particular, ya que el mismo director la reconoce como la inspiración para su película, a pesar de que esta también surgió en diálogo con *La hora azul*. El argumento de ambas novelas y de la película también puede rastrearse a una de las historias que cuenta el periodista Ricardo Uceda en el capítulo 5 («Casa Rosada») de *Muerte en el Pentagonito* (2004, pp. 122-124).

entre ambas obras. La primera es una posición ética y política que denuncia como incumplida, pero sobre todo como poco probable, la utópica reconciliación entre peruanos. La segunda es la presentación de un retrato crítico de las dinámicas sociales de la Lima actual, más específicamente, de los lugares materiales y simbólicos que ocupan los sujetos en el espacio social urbano. A diferencia de como ocurre en *La pasajera*, en *Magallanes* la ciudad aparece como un escenario desesperanzador donde un amplio espectro de violencias cotidianas se encuentra completamente normalizado. Esto se aprecia en los vínculos entre los personajes y entre estos mismos y el espacio físico y social. Así, se revela una estructura de violencia continua que une pasado y presente y que se constituye como el principal obstáculo para imaginar una comunidad nacional reconciliada.

Empezaré por constatar que *La pasajera* produce un efecto paliativo en el lector en relación con la memoria del conflicto. Su lectura pone en práctica aquella ética del «buen recordar» que se dirige hacia la comprensión, la purificación y la redención final (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 31). Como lo han explicado Francesca Denegri y Alexandra Hibbett, el «buen recordar» confía en el progreso político y social, y por eso invoca la necesidad de la memoria como cura indispensable para recobrar la salud física y mental del cuerpo social (2016b, pp. 27-28). Este proceso de sanación que «deja atrás» el doloroso pasado enaltece al que recuerda y provoca en él una actitud acrítica y autocomplaciente al no exigirle nada más (p. 26). Este es exactamente el caso de *La pasajera*¹⁴: lo único que le pide a su lector al invocarlo como ciudadano es la empatía con Delia por los abusos sufridos. El problema, como nos lo recuerda Gonzalo Portocarrero, es que la empatía no basta, ya que esta «consuela pero no endereza», y más bien deja intactas las posiciones de poder al obligar a la víctima a permanecer atrapada en el lugar del sufrimiento (2003, p. 13)¹⁵. Por el contrario, la película de Salvador del Solar interpela a su espectador para que este trascienda la empatía y desarrolle una postura crítica frente a las formas cotidianas y naturalizadas de violencia en el presente limeño. Estas nos permiten comprobar que, en muchos aspectos, el pasado no ha sido superado, y más bien es lo que se habita ahora (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 31). Entonces, si la novela de Cueto apunta a una postura empática que pide que los abusos no vuelvan a suceder (el conocido y necesario «¡nunca más!»), el *film* insiste en hacer que su espectador se pregunte, a partir de lo que elaboran sus imágenes, por qué fue que todo sucedió (Portocarrero, 2003, p. 12).

¹⁴ Y, también, vale la pena recordarlo, de *La hora azul* (Vich, 2009).

¹⁵ Esto también fue lo que Vich (2009, pp. 242-243) señaló respecto a la caridad del protagonista de *La hora azul* frente a la antigua víctima de su padre.

Para responder a esta pregunta, examinemos la segunda línea de significación esbozada arriba: la elaboración simbólica de los vínculos entre los sujetos y el espacio urbano. La novela de Cueto construye una protagonista que, superando los obstáculos de su dolorosa memoria, ha logrado tener una relación armónica con la ciudad. En Lima, Delia tiene la modesta seguridad de un hogar y la estabilidad de un pequeño negocio. Tiene además el cuidado maternal de su vecina, fuertes conexiones afectivas en su barrio y en su iglesia, y sobre todo, una hija saludable y totalmente integrada al espacio social de la ciudad a través de la escuela. Como fuente de felicidad y de impulso vital, la niña facilita los intentos de Delia por redimir su traumático pasado. De hecho, funciona como símbolo de un proceso de reconciliación que la protagonista ya ha emprendido. A esto se le añade el romántico final feliz de la novela: el limeño don Enrique, un personaje esbozado bajo el modelo del héroe salvador, hará retornar a Delia a la ciudad después de su huida. Este final consuma la esperanza construida a lo largo del texto con base en la relación fluida de Delia con Lima y con las personas que ha conocido allí. En clave simbólica, la reconciliación nacional representada por el retorno de Delia a Lima se sugiere como factible sin que haya sido necesaria ninguna transformación estructural de las relaciones de poder entre los sujetos. Sin ningún indicio de algún cambio en el carácter vertical y tutelar de las relaciones entre peruanos (Vich, 2009, p. 245), lo único que presenta la novela son algunos ejemplos de buenas personas que, en la esfera individual, acogen a Delia y la ayudan.

En notable contraste, en *Magallanes* la relación entre Celina, la protagonista, y la ciudad reproduce el vínculo violento que en el pasado establecieron con ella los miembros del ejército como representantes del Estado. El *film* crea un mundo de repeticiones y eternos retornos en el que se revela que la violencia vivida en otro tiempo y en otro lugar continúa reproduciéndose en más de una manera en la Lima de hoy. En un primer nivel, la violencia se inscribe en la lógica económica del espacio urbano, y su signo es la forma como el sentido común neoliberal y sus habituales mecanismos de abuso acorralan e intimidan a Celina. En el marco de sus intentos por salir adelante económicamente en la capital, la joven soporta las amenazas y humillaciones de una mezquina prestamista a quien no puede pagarle todo lo que le debe, y frente a quien está a punto de perder el local de su casa-negocio. Esta situación la victimiza nuevamente y deteriora el vínculo con el espacio urbano donde intenta sobrevivir. Si bien la casa-negocio de Celina es la indudable afirmación exitosa de haber logrado «un soporte», «un colchón de estabilización parcial» en su proceso de inserción a la ciudad (Martucelli, 2015, p. 127), los apuros económicos de la protagonista hacen de este logro una fuente de angustia y de constantes agravios. Como en el pasado, Celina sigue siendo una cautiva, pero ahora lo es de una lógica económica que la acorrala y que con su implacable utilitarismo la entiende únicamente como

un objeto: «Tú no me interesas; me interesa tu dinero» le grita la señora Connie cuando Celina le pide un poco de paciencia ante el retraso de sus pagos. En la película, la casera y prestamista es la voz de un sistema que, si por un lado presume del dinamismo de los pequeños empresarios, por otro los abandona y hostiga si estos no cumplen sus mandatos de éxito económico.

En *Magallanes*, el notable desarrollo económico de los migrantes y la forma como estos han transformado la capital peruana —algo que se expresa visibilizando la integración al casco urbano de los antiguos asentamientos humanos hoy convertidos en distritos— tiene, sin embargo, un signo ambivalente. Este se manifiesta, por ejemplo, al contrastar la pujante economía de los pequeños empresarios (visualizada también en el uso de locaciones como Polvos Azules) con la abundancia de primeros planos del rostro de una Celina siempre acosada por su angustia económica. Por otro lado, la visión crítica de la película sobre las formas como la racionalidad neoliberal coloniza la subjetividad de los sectores populares urbanos resulta evidente en las escenas que muestran aquellos centros motivacionales que venden el discurso del éxito económico a través de mercancías cuyo *marketing* alude al empoderamiento personal. En las escenas ubicadas en el local de «Ulife» apreciamos cómo estas auténticas fábricas de fervor exitista manipulan las voluntades de los individuos haciéndolos repetir eufóricamente frases tópicas como «¡cumple tus sueños!» o «¡yo puedo!»¹⁶. Como pequeña empresaria, sabemos que Celina acudió a uno de estos lugares buscando ganar algo de dinero, pero que luego solo consiguió endeudarse. Por eso, en una de las escenas del film, la vemos desenmascarar enérgica y públicamente las esperanzas vacías —tan lejanas a sus urgencias reales— que le ofrece el motivador. En una sala donde todos repiten enardecidamente la arenga del «¡sí se puede!», Celina exige desesperadamente que se le permita devolver los productos que compró porque no le han generado ganancias. Su desengaño y frustración son así paralelos a aquel andar ansioso y acongojado con el que transita las calles de la ciudad cargando sus pesadas cajas de productos.

En la Lima de *Magallanes*, la topografía de la desigualdad y la persistencia de un poder que se reproduce y que sigue disfrutando de sus privilegios es otra de las maneras como se retrata la violencia presente. Los montajes acentúan los dramáticos contrastes entre las distintas partes de la ciudad: en uno de ellos, por ejemplo, la violencia espacial de las desigualdades económicas se subraya al contrastar una dramática escena de Celina subiendo agónicamente al cerro ubicado al lado de su

¹⁶ Al ver las escenas que muestran la dinámica del centro «Ulife» en *Magallanes*, recordamos los antecedentes que tiene, en el cine peruano, el retrato de este discurso modernizador en el contexto limeño. Uno de estos es el episodio «Mercadotecnia o las desventuras de Mercurio» en *Cuentos Inmorales* (1978), una película que escenifica diversos aspectos de la modernización urbana de Lima durante los años setenta. Otro es la caracterización de don Ventura, el motivador de un programa de radio en la película *Caidos del cielo* (1990).

casa-negocio, con un plano que muestra el paisaje soleado y apacible de una zona pudiente de Lima vista desde un cerro muy distinto. Se trata del lugar donde se encuentra la lujosa residencia de Augusto Rivero, el hijo del coronel que esclavizó a Celina, a quien vemos desayunando junto a la suntuosa piscina de su terraza-jardín. Como todos los espacios que habita el rico abogado (otro ejemplo es su oficina en lo alto de un típico edificio corporativo de ventanales acristalados), esta terraza elevada le ofrece total control visual de la ciudad a sus pies¹⁷. Este lugar de dominio, ubicado «por encima de todo» es también, por supuesto, el lugar de la impunidad de su padre¹⁸. Luego de los crímenes cometidos en Ayacucho, el viejo coronel disfruta del plácido retiro de su desmemoria en paseos por el malecón frente al hermoso azul del mar y del cielo. Allí, sus crímenes parecen flotar libres e indomnes como los parapentes que vuelan a su alrededor.

Sin embargo, como en la Lima de *Magallanes* hasta los más privilegiados se encuentran sitiados por una violencia siempre latente, la película realza la visibilidad de los mecanismos de control espacial que la élite usa para protegerse: sistemas de seguridad, rejas, casas amuralladas, y un nutrido paracheque humano de intermediarios con el que evitan tener contacto con cualquier indeseable¹⁹. A pesar de esto

¹⁷ Aquí es fundamental recordar las ideas de De Certeau (1984, pp. 92-93) sobre aquella sensación de poder que obtiene el observador que, desde un lugar elevado, mira la ciudad-panorama a sus pies. Asimismo, vale la pena recordar aquella larga tradición cinematográfica en la que la topografía de las ciudades funciona visualmente para reflejar las jerarquías sociales. Un ejemplo clásico es el *film La notte*, (1961), que empieza con una larga toma donde la cámara desciende desde lo alto de un edificio desde el que se percibe la ciudad de Roma en pleno proceso de modernización inmobiliaria. En el ámbito latinoamericano, algunos ejemplos son *Valparaíso mi amor* (1969), donde los cerros que rodean la ciudad funcionan como sinécdoque del dominio de los ricos, y *La hora de los hornos* (1968) donde se ven desde abajo los rascacielos de la imponente Buenos Aires para destacar las desigualdades del país. En el cine peruano, el mejor ejemplo de esto es *Caidos del cielo* (1990), donde la cámara recorre la ciudad desde los barrios más ricos hasta los más pobres y enfatiza las enormes desigualdades de las distintas «Limas». Al marcar visualmente a aquellos que nacieron con y sin suerte, lo que dice la cámara se opone a lo que al mismo tiempo afirma don Ventura sobre el triunfo personal.

¹⁸ Es cierto que, durante uno de estos paseos, el coronel parece no haber regresado del tenso ambiente de guerra de su pasado en Ayacucho al acusar a un heladero del parque de ser un terrorista. Pero mi punto aquí es que, a pesar de estos episodios, el espacio físico que ocupa el coronel en el presente, en sus paseos cotidianos, es un entorno bello y relajante que además se ubica en un lugar elevado, por encima de todo, y que simboliza su impunidad y su posición de poder a pesar de su discapacidad.

¹⁹ Como lo indica Pablo Vega Centeno (2013, pp. 137-138), la multiplicación de rejas, tranqueras y demás barreras para restringir el acceso a muchas calles de la ciudad forma parte del actual paisaje de la modernización limeña. Esto impide la posibilidad de que la presencia humana genere el efecto de «seguridad de las aceras» del que hablaba Jane Jacobs en *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Asimismo, basándose en las ideas de Saskia Sassen sobre los distintos regímenes de frontera en el ámbito de la globalización, Juan Poblete (2013, pp. 76-77) ha recalado cómo estas «zonas de fronterización» propician dinámicas de desconfianza que instalan lo que Mike Davis ha llamado la «ecología del miedo» y Teresa Caldeira, «City of Walls».

—y como lo muestra el secuestro de Augusto Rivero en las mismas puertas de su casa— la vulnerabilidad de los poderosos no desaparece. En la economía del *film*, este secuestro es otro ejemplo de la imagen de la ciudad de Lima que propone la película: se trata de un espacio urbano regido por vínculos abusivos completamente normalizados. En ese contexto, la encarnación más poderosa del goce de la subyugación del otro es el personaje de Milton, uno de los exsoldados y compañero de Magallanes, quien tortura al doctor Rivero durante su secuestro. Como personaje, Milton representa al «achorado», aquella subjetividad propuesta por Danilo Martucelli como elemento constitutivo de la sociabilidad limeña actual (2015, pp. 227-233)²⁰. Para Martucelli, el «achorado» es un individuo prepotente y atropellador que busca imponerse sobre otros en el contexto de una agresiva sociabilidad urbana donde el júbilo de la victoria de unos surge de humillar a los otros²¹. Como explica el autor, el comportamiento del achorado expresa el ferviente anhelo de un tipo de sujeto por ocupar el lugar del vencedor en una trama social donde siente que nadie lo respeta (2015, p. 231). De ahí la importancia fundamental de que *Magallanes* presente la violación sexual de Augusto Rivero por un sujeto como Milton. El goce del transgresor pendejo con el que Milton somete sexualmente al rico abogado²² es el de aquella práctica profundamente individualista que el sujeto criollo peruano exhibe sin vergüenza como sentido común y regla de comportamiento (Portocarrero, 2004; Ubilluz, 2006). Esta transgresión le permite alcanzar, fugaz pero intensamente, una gratificante sensación de poder en un mundo social donde el prestigio lo tiene el que más transgrede. Así, el perverso placer con el que Milton humilla e inferioriza al hijo de su antiguo superior le permite restaurar imaginariamente el poder de macho abusador que ejercía en Ayacucho durante la guerra y del que ahora carece.

²⁰ Al describir al «achorado», Martucelli se apoya en las ideas de Gonzalo Portocarrero (2004) y Juan Carlos Ubilluz (2006). Portocarrero encuentra en la época colonial las raíces de esta subjetividad transgresora, irónica y descreída frente a los ideales morales que ordenan la sociedad. Por su parte, Ubilluz refuerza el rol de la ideología individualista del capitalismo tardío en la expresión actual de esta subjetividad como imperativo moral. Con algunas divergencias, Martucelli elabora su concepto del «achorado» a partir de la idea de la «transgresión pendeja» de ambos, pero también se aleja de esta al proponer que en algunos casos, la cuestión central en torno al «sujeto moral limeño» es menos la transgresión en sí misma que los efectos de «la matriz informal de las relaciones sociales» sobre los individuos (2015, p. 251). Martucelli no niega el rol esencial del goce en el sujeto moral fallido de Portocarrero y Ubilluz, pero subraya además otros factores (como por ejemplo, el imaginario que difunde la idea de la baja eficacia de las reglas) como fuentes generadoras de lo que llama «el individualismo metonímico limeño» (p. 251).

²¹ Portocarrero (2004, pp. 189-212) ha visto en esta forma de goce una expresión propiamente criolla del mal.

²² Al subyugar a Augusto, Milton le susurra al oído: «Ahora yo te voy a enseñar lo que le hago a las terruquitas como tú». En sus palabras, Milton revela el goce de aquella violencia de género tan extendida y persistente en la sociabilidad peruana, y que en el caso específico del conflicto armado interno fue sistemáticamente practicada por los representantes del Estado en contra de las mujeres indígenas.

Asimismo, lo hace ocupar la posición de vencedor frente a un miembro de aquella élite urbana que lo margina. Para Milton, abusar sexualmente de Rivero es «un desquite contra el destino», una pequeña victoria en la que regodearse en medio de una sociedad que ha sellado «su derrota estructural» (Martucelli, 2015, p. 232). De esta manera, si la dinámica social de Lima se representa como una arena de retos y humillaciones cotidianas (2015, p. 222), esta escena de atropello²³ visualiza la subyugación del otro como elemento constitutivo de una violencia estructural que trasciende las distinciones entre un pasado de guerra y un supuesto presente de paz (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 38).

Más allá de la lógica de abuso que rige las relaciones interpersonales, la elaboración imaginaria de Lima como una «arena de lidia» (Martucelli, 2015, p. 242), es decir, como una jungla donde todos compiten ferozmente para sobrevivir, se manifiesta también en la configuración filmica del espacio urbano. *Magallanes* presenta una ciudad desordenada, saturada y convulsionada en la que automóviles, taxis, mototaxis, autobuses, «combis» y transeúntes luchan por imponerse. Al agitado sonido de la urbe se le añade la maraña visual formada por los ubicuos anuncios de publicidad, la densidad circulatoria de los pasos a nivel, y la estructura laberíntica del centro comercial Polvos Azules. Como una de las caras del paisaje de la modernización neoliberal de Lima, este entorno se combina con puntos de referencia (los también llamados «mojones» de los que hablaba Lynch en *The Image of the City*) característicos de la bonanza económica del país durante la primera década del siglo XXI. Ahí están los enormes edificios acristalados de las corporaciones, las camionetas cuatro por cuatro, y el recientemente renovado Estadio Nacional. Asimismo, la imagen de la «arena de lidia» se apoya especialmente en la representación de aquel «imaginario estructurante» que rige la dinámica urbana limeña y que permite que lo formal, lo informal y lo ilegal actúen conjuntamente (Martucelli, 2015, p. 189). Como estructura socioespacial, en *Magallanes* este orden híbrido configura tanto el paisaje urbano como la dinámica de las interacciones entre los personajes. Dentro de esta lógica, los individuos se apoyan en redes de contactos construidas por ellos mismos para navegar el sistema de forma paralela a las instituciones (2015, p. 260). En la película, esto se aprecia en los matones que contrata la señora Connie para intimidar a Celina, y en la forma en que el doctor Rivero pone en funcionamiento, a través de la institución policial, toda una red de agentes que se desempeñan más como miembros del hampa que como funcionarios públicos. En estos casos, el común denominador es la naturalidad y la facilidad con la que los personajes recurren a formas naturalizadas

²³ Hibbett (2016, p. 184) elabora más extensamente sobre el carácter violento de este goce en su análisis del testimonio de un mando militar de Sendero Luminoso.

de violencia para imponerse frente al otro. Esta lógica aparece como la manera más eficaz de «salir ganando» en un espacio urbano entendido como una auténtica zona de combate.

Por otro lado, el lugar físico y simbólico que habita Celina dentro de esta jungla de violencia se manifiesta con dramática intensidad en el personaje de su hijo y en la forma como este vive. Aquí es clave comparar la manera en que el *film* desarrolla este aspecto a diferencia de la novela de Cueto: si en *La pasajera* la hija de Delia activaba en ella un instinto de vida que llegó a disuadirla del suicidio, en *Magallanes* el hijo de Celina carga un signo de muerte ya que materializa en su cuerpo la deformidad de su origen violento. En la forma en que Celina ha dañado la relación de su hijo con el espacio urbano es fácil apreciar la reproducción cíclica del abuso que ella misma experimentó: Celina mantiene a su hijo cautivo, encerrado en el oscuro y oculto trasero de la peluquería. En evidente eco de su propio pasado, la prisión del muchacho es una prueba más del vínculo turbado que tiene Celina con la ciudad.

Como mencioné más arriba, este vínculo violento define la posición que toma la película en torno al tema de la reconciliación nacional. Aquí resulta fundamental reparar en el rol de Celina como agente de denuncia frente al poder, ya que esto marca la enorme distancia que separa a *Magallanes* de *La pasajera*. Aunque la novela de Cueto denuncia los abusos del Estado frente a mujeres como Delia, su acusación se mitiga al presentar un desenlace que vislumbra la reintegración de la víctima con la ciudad —y, por ende, la reconciliación simbólica con la nación— sin que la protagonista interpele públicamente al Estado en su culpabilidad. Por el contrario, la fuerza política de *Magallanes* se realiza en la configuración de una protagonista que ha decidido dejar para siempre ese lugar de víctima que le asignaron en el pasado y en el que todos intentan continuar fijándola en el presente. El *film* nos muestra una mujer asertiva que constantemente rechaza la forma en que se la arrincona y se sigue intentando subalternizarla. Ante las humillaciones de la señora Connie, por ejemplo, Celina responde con dignidad y con sutiles desafíos. Incluso, no se deja intimidar por los insultos racistas de la prestamista («¡qué te has creído, serrana de mierda!») y simplemente responde intentando renegociar su deuda con la seguridad y el empoderamiento que le da el tener su propio negocio. Frente a *Magallanes*, uno de sus antiguos verdugos, Celina no duda en desenmascarar el discurso criollo masculino con el que el exsoldado oculta la culpa de su violencia sexual con los términos del amor romántico²⁴. Cuando este intenta sublimar el recuerdo de los hechos, Celina

²⁴ Denegri (2016) ha analizado la forma en que la subjetividad machista del lenguaje popular peruano construye significantes que ocultan la violencia de género en el vocabulario del lenguaje amoroso. Las ideas de este ensayo me han sido muy útiles para apreciar el lenguaje usado por el personaje de *Magallanes* en la película.

lo confronta afirmando la obligación de la memoria y recordándole las verdaderas razones por las que la ayudó a escapar de su cautiverio²⁵. Sin miedo, y sin caer en la trampa de la romantización, Celina rechaza tajantemente el supuesto arrepentimiento de un hombre «enamorado» que, ciego frente a su crimen, continúa objetualizándola²⁶. Pero, sin duda, el momento más poderoso del *film* es cuando Celina interpela combativamente al Estado y a sus cómplices y denuncia no solo su fracaso para hacer justicia, defendiendo la igualdad de todos sus ciudadanos ante la ley, sino también la forma como este ha sido privatizado para servir a los intereses del poder. Cuando Augusto Rivero intenta silenciar la memoria de los abusos de su padre ofreciéndole dinero a Celina, ella invoca sus derechos ciudadanos y denuncia la desvergüenza de esta nueva encarnación del poder que intenta —otra vez— aprovecharse de ella. Al no poder reclamarle su crimen directamente al coronel, Celina por lo menos obliga al hijo de este a oír su acusación. En esta situación, su ira frente al sistema se desborda, y es entonces cuando expresa su denuncia en quechua, su lengua materna. La decisión del director de dejar este monólogo sin subtítulos impide que un amplio sector del público espectador pueda entenderlo²⁷ y le otorga a la diferencia lingüístico-cultural representada por Celina un lugar prominente en el principal eje dramático de la película. El lugar protagonista que adquiere esta diferencia —que alude a las persistentes

²⁵ Reproduzco aquí el diálogo entre Magallanes y Celina: «¿Por qué crees que me arriesgué dejándote escapar? ¿Por qué crees que lo hice?» dice Magallanes. «Porque te dejé que hicieras conmigo. ¿No te acuerdas de eso?» responde tajantemente Celina.

²⁶ También aquí es clave citar un fragmento del diálogo entre Celina y Magallanes para poder apreciar cómo la película nunca llega a configurar de manera absoluta al exsoldado como un villano. Más bien, lo caracteriza como pieza de un sistema patriarcal que asume que el hombre tiene un derecho abierto —«natural»— a la disponibilidad del cuerpo de la mujer por el simple hecho de estar enamorado. Las palabras de Magallanes son muy claras en este aspecto, como lo es también la respuesta de Celina: «¿Cuántas veces habías estado con el coronel, cuántos meses! ¿Por qué no podías estar una sola vez conmigo?» dice Magallanes. «¡Porque yo no quería! ¡Ni con el coronel, ni contigo, ni con Ocharán, ni con nadie!» responde Celina. Debo agradecer a Francesca Denegri estas ideas sobre la forma en que el *film* intenta crear cierto nivel de empatía con el personaje del exsoldado al configurarlo ante todo como un sujeto enamorado.

²⁷ Transcribo aquí una traducción del monólogo de Celina para resaltar en que este expresa el desengaño de esta víctima del conflicto armado interno frente a un Estado que, con el discurso celebratorio del progreso económico, intenta tapar sus deudas pendientes con aquellos ciudadanos cuyos derechos fueron violados durante el conflicto armado interno: «Dinero, plata, en la cabeza de ustedes solo dinero, solo dinero. ¿Dándome esto ustedes van a curarme de todo lo que me han hecho? A mi padre, a mi madre, ¿van a hacerlos vivir con este dinero? Desde el inicio, ustedes han hecho lo que les ha dado la gana con mi persona. Mis derechos los han pisoteado. ¿Para qué estoy aquí? ¿Ah? ¿Para qué estoy aquí? ¿Hasta cuándo voy a esperar? Mis derechos están pisoteando, ahora también. Ya no siento miedo de ustedes, ni de ti, ni de él, ni de nadie» («Magallanes: ¿Qué dijo Magaly Solier en el monólogo en quechua?». *El Comercio*, 16 de setiembre de 2015. <https://elcomercio.pe/redes-sociales/facebook/magallanes-dijo-magaly-solier-monologo-quechua-214486>).

y violentas brechas que separan a los peruanos— fortalece aún más la agencia de un sujeto femenino como Celina, quien afirma de manera contundente la vigencia y el reclamo de su identidad cultural. Sin embargo, si el monólogo de Celina se hubiera subtulado, se podría haber apreciado que su acusación denunciaba aquella cobardía —la del doctor Rivero, la de todo un país— que intenta tapar las culpas con dinero. Finalmente, la acusación moral del *film* se agudiza todavía más cuando el reclamo de Celina por un Estado de derecho donde todos se sometan igualmente a la ley se ve silenciado descaradamente por la cínica alianza entre el jefe policial y el rico abogado: el hijo del coronel no quiere que se «ventile» públicamente lo que hizo su padre en Ayacucho, y por eso decide no presentar ningún cargo contra Magallanes. Entonces, el mayor Medina acepta sin titubeos que «aquí no ha pasado nada», y el exsoldado sale libre y sin cargos. En conclusión, la impunidad continúa intacta.

La escena final de *Magallanes* ratifica la visión desengañada sobre la reconciliación nacional que nos entrega la película. En ella, Celina abre las rejas de su negocio para empezar un nuevo día de trabajo sin haber huido de la ciudad como en un momento pensó hacerlo. Por el contrario, la vemos una vez más en su terco esfuerzo por sobrevivir en una ciudad donde, veinte años después de los abusos que sufrió en Ayacucho, se la sigue arrinconando y negándole sus derechos. A pesar de todo esto, vemos que Celina ha decidido quedarse en Lima, afirmarse en sus pequeños logros y persistir en su reclamo de pertenencia a la ciudad. Celina está sola, sin saber qué le deparará el futuro, con el recuerdo vivo de la violencia sexual de la que fue objeto, y ahora cercada por la posibilidad de que le quiten su local. En el primer plano final, la obstinada resistencia que transmite su mirada incomoda al espectador, como preguntándole «y tú, ¿qué tipo de vínculo vas a establecer conmigo?»²⁸. Creo que es allí, en ese gesto, donde se reafirman las posibilidades del rol que puede tener esta película dentro de la esfera pública peruana. Como lo he venido diciendo, a través de la ficción, *Magallanes* denuncia un presente social que no ha dejado atrás las

²⁸ Más allá de la especificidad histórica y geográfica del personaje de Celina en *Magallanes*, quisiera proponer un vínculo intertextual entre la mirada de Celina en este último plano, y la mirada final de la protagonista de *Noches de Cabiria* (1957). Por supuesto, hay una evidente diferencia de grado en la actitud de ambas protagonistas en los planos finales de ambas películas, en sintonía con las significativas diferencias de cada una como personaje: por ejemplo, el instinto de vida de Cabiria, quien le sonrío a la cámara afirmándole su enérgica persistencia para seguir buscando vínculos humanos que la acerquen a la felicidad, es distinto de aquella incierta mirada de Celina persistiendo en su intento de integrarse a la ciudad. Sin embargo, en ambos casos, se trata de la culminación de las historias de dos mujeres que a pesar de las múltiples adversidades que enfrentan, encuentran la fortaleza moral para continuar sus luchas. Otro punto en común entre ambos *films* es que, en sus finales relativamente abiertos, no hay ninguna afirmación contundente sobre cuál será el resultado de esa persistencia que caracteriza a sus protagonistas. Simplemente, las películas terminan con la afirmación de que la voluntad de ambas continúa existiendo (Naremore, 2011).

múltiples formas de violencia que lo configuran (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 34). Señalando dolorosamente que esas violencias se inscriben en una larga temporalidad (Denegri & Hibbett, 2016b, p. 32), el *film* presenta la vigencia de toda una serie de vínculos jerarquizantes y abusivos. De esta forma, como objeto cultural, *Magallanes* se une al terco esfuerzo de denuncia que, desde los primeros años del posconflicto, un amplio sector del campo cultural peruano viene realizando de forma paralela y a veces conjunta con algunos movimientos sociales. Una película como *Magallanes* no solo busca revelar el fracaso de aquel llamado a un «examen de conciencia» colectivo y nacional hecho por la Comisión de la Verdad y Reconciliación a principios del presente siglo, sino que visibiliza —en sus múltiples dimensiones— la vigencia de muchas de las estructuras generadoras de aquel conflicto que dista mucho de estar en el pasado. En su visión crítica de la lógica de abuso que domina la sociabilidad del Perú contemporáneo, *Magallanes* presenta cómo el desarrollo económico corre por caminos distintos a aquella violencia estructurante de las relaciones de poder en el país.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, André (2000). Adaptation, or the Cinema as Digest. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 19-27). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bedoya, Ricardo (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Cinelli, Juan Pablo (2016). El relato de un trauma colectivo. *Página 12*, 11 de marzo. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-38234-2016-03-11.html> (fecha de consulta: 23-1-2017)
- Cisneros, Renato (2015). «Magallanes», de Salvador del Solar. No somos libres. *Programa Ibermedia*, 15 de setiembre. <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/magallanes-de-salvador-del-solar-no-somos-libres/> (fecha de consulta: 23-1-2017).
- Connor, J. D. (2007). The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today. *M/C Journal*, 10(2). www.journal.media-culture.org.au/0705/15-connor.php (fecha de consulta: 23-1-2017).
- Cueto, Alonso (2015). *La pasajera*. Lima: Planeta.
- De Certeau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Denegri, Francesca (2016). Cariño en tiempos de paz y guerra: lenguaje amoroso y violencia sexual en el Perú. En Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (eds.), *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 67-91). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

- Denegri, Francesca & Alexandra Hibbett (eds.) (2016a). *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Denegri, Francesca & Alexandra Hibbett (2016b). El recordar sucio: estudio introductorio. En Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (eds.), *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 21-63). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Falicov, Tamara L (2016). The «festival film». Film festival funds as cultural intermediaries. En Marijke de Valck, Brendan Kredell y Skadi Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 209-229). Londres: Routledge.
- Galt, Rosalind & Karl Schoonover (2010). Introduction: The Impurity of Art Cinema. En Rosalind Galt y Karl Schoonover (eds.), *Global Art Cinema* (pp. 3-27). Nueva York: Oxford University Press.
- Hibbett, Alexandra (2016). El innombrable goce de la violencia: el testimonio de «Waldo», mando militar de Sendero Luminoso. En Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (eds.), *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 157-186). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Jameson, Fredric (1992). Reification and Utopia in Mass Culture. En *Signatures of the Visible* (pp. 9-34). Londres: Routledge.
- Manrique, Nelson (2002). *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Martucelli, Danilo (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima: Cauces Editores.
- Moraña, Mabel (2016). Prólogo. En Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (eds.), *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 13-19). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Naremore, James (2000a). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Naremore, James (2000b). Introduction: Film and the Reign of Adaptation. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 1-16). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Naremore, James (2011). Nights of Cabiria: Philosophical Expansion of Neorealism and Female Struggle. *The Luminous Compass*. 1 de noviembre. www.aldovidali.com/islands-and-icebergs/guest-writers/nights-of-cabiria-philosophical-expansion-of-neorealism-and-female-struggle (fecha de consulta: 5-3-2017).
- Poblete, Juan (2013). Las fronteras internas en la ciudad de Santiago: Lemebel. En Magda Sepúlveda (ed.), *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine* (pp. 76-89). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Pollarolo, Giovanna (2014). Ni contigo ni sin ti: amores y desamores entre cine y literatura. Entrevista por José Carlos Cabrejo. *Ventana Indiscreta*, 12, 22-27.

- Portocarrero, Gonzalo (2003). Confrontarse a los próximos. En Jorge Bracamonte, Beatriz Duda y Gonzalo Portocarrero (comps.), *Para no olvidar. Testimonios sobre la violencia política en el Perú* (pp. 11-16). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Portocarrero, Gonzalo (2004). *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Shaw, Barbara (2016) European Co-production Funds and Latin American Cinema: Processes of Othering and Bourgeois Cinephilia in Claudia Llosa's *La teta asustada*. *Diógenes, Sage Publishers*, 62(1).
- Shiel, Mark (2006). *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*. Londres y New York: Wallflower Press.
- Stafford, Roy (2016). ¡Viva! 22#5: *Magallanes* (Peru-Argentina-Colombia-Spain 2015). *The Case for Global Film*, 22 de abril. www.itpworld.wordpress.com/2016/04/22/viva-22-5-magallanes-peru-argentina-columbia-spain-2015/ (fecha de consulta: 23-1-2017).
- Stam, Robert (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ubilluz, Juan Carlos (2006). *Nuevos Súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP.
- Uceda, Ricardo (2004). *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército Peruano*. Bogotá: Planeta.
- Vega Centeno, Pablo (2013). ¿Dónde somos limeños? Explorando los espacios públicos de la ciudad. En Carlos Aguirre y Aldo Panfichi (eds.), *Lima, Siglo XX: Cultura, socialización y cambio* (pp. 123-144). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Vich, Víctor (2009). Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto. En Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich (eds.), *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (pp. 233-246). Lima: IEP.
- Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP.