

Cine de autor peruano en tiempos de globalización: entre la transgresión y la marginación

Peruvian auteur cinema in globalization era: between transgression and marginalization

Rivas Frías, B.¹

Recibido: 6-03-2020 – Aceptado: 15-08-2020

<https://doi.org/10.26441/RC19.2-2020-A12>

RESUMEN: El cine de autor peruano se ha caracterizado por representar los problemas sociales del país planteando discursos que se posicionan como alternativos ante los hegemónicos. En el presente artículo se plantea como, incluso durante el período de mayor crecimiento económico del Perú, este género ha mantenido la tradición de ser una voz alternativa al plantear que el ingreso del país a la economía globalizada no ha resuelto los problemas sociales de buena parte de la población. Para cumplir con ello, se analizaron las cintas *Chicha tu madre*, *El premio*, *Paraíso* y *El evangelio de la carne*. Dichas películas tienen en común relatar historias ambientadas en escenarios marginales y en las que sus protagonistas deben recurrir a la transgresión para poder sobrevivir. Los personajes tenían representando a los “sinlugar”, a aquellos individuos que están impedidos de participar de los beneficios de los intercambios informativos y económicos que prometía el ingreso del Perú al mercado globalizado.

Palabras clave: cine peruano; globalización; estudios culturales; cine de autor; neoliberalismo.

ABSTRACT: The genre of Peruvian auteur cinema has been characterized by representing the country's social problems by representing speeches that are positioned as an alternative to hegemony. This article presents how, even during the period of greatest economic growth of Peru, this genre has maintained the tradition of being an alternative voice by stating that the country's entry into the globalized economy has not solved the social problems of much of the population. To accomplish that, the films *Chicha tu madre*, *El premio*, *Paraíso* and *El evangelio de la carne* were analyzed. These films have in common to tell stories set in marginal settings and in which their protagonists must resort to transgression in order to survive. The characters that representing the sinlugar, those individuals who are prevented from participating in the benefits of the informative and economic exchanges that promised the entry of Peru to the globalized market.

Keywords: peruvian cinema; globalization; cultural studies; auteur cinema; neoliberalism.

¹ **Bruno Rivas Frías** es Periodista especializado en temas internacionales, Magíster en Estudios Culturales y Docente del Departamento de Humanidades de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. bruno.rivas@pucp.edu.pe, <https://orcid.org/0000-0003-4629-852X>

1. Introducción²

Desde la década del setenta, la marginación social ha sido un tema recurrente en el cine peruano (Protzel, 2017). Siguiendo la tradición latinoamericana de temática social, cintas como *Maruja en el infierno* (1983), *Gregorio* (1984), *Juliana* (1988) y *Caidos del cielo* (1990) representaron el empobrecimiento que se vivía en el país durante la década del ochenta al presentar personajes marginales que carecían de horizontes de vida en la Lima urbana (Protzel, 2017; Stucchi-Portocarrero & Herrera-López, 2014). Dentro de ese grupo destacan *Gregorio* y *Juliana*, producciones del Grupo Chaski que buscaron representar la miseria de la ciudad a partir de la historia de niños abandonados a su suerte. La propuesta ideológica del grupo se soportaba en una búsqueda de retratar y denunciar la situación de desamparo de un sector del país, con un afán testimonial que seguía los principios del Neorealismo italiano (McClennen 2008; Zavaleta, 2017). Zavaleta (2017) señala lo siguiente sobre la estética del Grupo Chaski:

... guía la cámara que registra, por ejemplo, la escasez de oportunidades en una ciudad semicolonial como Lima, las abutadas calles del centro de la urbe, los desórdenes de la multitud o imágenes de apesurados transeúntes. Así, se elabora y desarrolla una activa mirada crítica a pesar de las carencias de una metrópoli en constante y desordenada expansión (p. 147)

Por lo tanto, la propuesta del Grupo Chaski se enmarca en la de un cine de autor que buscaba visibilizar al marginado, a uno que ante la falta de oportunidades decide recurrir a la transgresión. De esta manera, el cine de autor apostaba por evidenciar los graves problemas sociales vividos en el Perú.

Sin embargo, durante la década del noventa se dieron cambios importantes en el sistema político y económico peruano que tuvieron consecuencias sociales. Desde que se implantó el modelo neoliberal, el país ha logrado mantener estable la economía y experimentado un crecimiento que ha sido alabado por las entidades internacionales a tal punto que el Perú llegó a ser comparado con los ‘tigres del Asia’, países que se convirtieron en potencias económicas en poco tiempo (Ganoza & Stiglich, 2015). Dicho crecimiento ha provocado que se posicione un discurso hegemónico en el país que indica que el sistema neoliberal ha generado una revolución social en el país, que le ha abierto las puertas a los ciudadanos al mercado global y que por ello debe mantenerse sin grandes reformas (De Althaus, 2009). Sin embargo, también ha surgido un discurso alternativo en el que se busca visibilizar las altas brechas de desigualdad existentes en el Perú y que indican que los beneficios del progreso no se han repartido de forma equitativa (Cotler 2014; Durand 2017).

En paralelo, al crecimiento económico, desde la década del noventa, se ha dado una importante alza de la producción cinematográfica del país y un aumento en la colaboración extranjera (Middents, 2009). Dicho crecimiento ha provocado que el cine peruano pueda ser dividido en diferentes campos (Bedoya, 2015). El cine de autor³ es uno de ellos y se alimenta de la tradición referida anteriormente.

En las siguientes páginas se presentarán cuatro cintas peruanas pertenecientes al cine de autor y estrenadas en la llamada ‘década dorada’ de crecimiento económico peruano. Realizar esta revisión nos permitirá verificar cómo estas películas mantienen la tradición de este tipo de cine y se posicionan como un discurso alternativo al que plantea que el neoliberalismo y la globalización han generado una revolución social en el país. Este artículo seguirá el siguiente orden: se empezará realizando una contextualización del ingreso del Perú al mundo globalizado y un planteamiento de

² Este artículo fue financiado por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) por haber ganado el V Concurso Anual de Incentivo a la Investigación-2017.

³ Definiremos al concepto de cine de autor como aquellas “películas que exhiben una técnica, un estilo y un universo imaginario estable, reconocible e identificable” (Gubern, 2005, p. 15)

la metodología aplicada. Luego de ello se realizará un análisis de las cintas propuestas. A partir de dicho análisis se presentarán las conclusiones del artículo.

2. El Perú globalizado

El ingreso del Perú al mundo globalizado no es un caso exclusivo, fue consecuencia de un proceso planetario, derivado de la caída del muro de Berlín, que permitió que el capitalismo se impusiera como modelo. Por lo tanto, la adopción del modelo neoliberal fue el resultado de la aplicación de las recetas que el Consenso de Washington planteó para sacar al Tercer Mundo de la pobreza (Stiglitz, 2006). Desde entonces, y como consecuencia de los cambios que ha generado, el fenómeno ha sido visto por algunos como un “aplanamiento”, una nivelación que permite que países y ciudadanos de todas las regiones del planeta tengan las mismas oportunidades para acceder al mercado y a la información (Friedman, 2018) y, por otros, como un proceso de colonización cultural y económica dirigida por multinacionales nacidas en las potencias mundiales sobre los países subdesarrollados (Stiglitz, 2006).

En el Perú, esas posturas tienen sus representantes propios. Mientras De Althaus (2009) afirma que se produjo una revolución capitalista que ha permitido que los sectores relegados de nuestra sociedad puedan acceder y triunfar en el mercado global bajo el rótulo de los emprendedores; Durand (2007) propone que la implantación del neoliberalismo fortaleció una cultura de transgresión que se expresa en tres economías que funcionan en paralelo: la formal, la informal y la delictiva. Dichas economías debilitan al Estado y evitan que este pueda velar por los intereses de sus ciudadanos. Otras posturas prefieren colocarse al medio e indicar que si bien se ha dado un crecimiento económico en estos más de 25 años de neoliberalismo no es posible hablar de un desarrollo del país y menos aún de un milagro económico (Ganoza & Stiglich, 2015). En resumen, el debate sobre los efectos de la globalización en el Perú está vigente.

Sin embargo, no podemos limitar la influencia del neoliberalismo a un régimen político o económico. Kapur y Wagner (2011) resaltan el papel que tiene el cine en el proceso de construcción de sujetos y subjetividades planteado por el neoliberalismo, en lo que “Henry Gioux called the “cultural politics” of neoliberalism” (p. 4). Como señala Harvey (2005), los medios de comunicación masiva, como el cine, participaron del proceso de extensión de sentidos comunes sobre los beneficios del neoliberalismo entre la población mundial. Es así que el cine participa en este proceso de construcción de sentidos comunes ya sea como parte del sistema o planteándole resistencia. Por lo tanto, es posible detectar sobre discursos sobre la influencia del neoliberalismo en cintas nacionales.

En este artículo se buscará recoger los discursos presentes en el cine peruano sobre los efectos que han tenido las dinámicas de la globalización en el país. La elección de este tema se sostiene en dos argumentos. Primero, porque siguiendo la tradición de los Estudios Culturales, reconoceremos que el cine no solo reproduce la realidad, sino que también la construye (Ubilluz, 2012). Con esto quiero decir que las imágenes que las cintas nacionales ofrecen sobre las relaciones de los peruanos con el mundo globalizado sirven de marco de referencia para los espectadores. Ellos encontrarán en la pantalla los códigos de conducta que les indican como deben comportarse en la aldea global, su subjetividad está sujeta a esos mandatos. En segundo lugar, porque tenemos que reconocer que la globalización es un fenómeno en el que se entrecruzan lo global y lo local. Tal como lo indica Hall (2010), el capital mundial ha tenido que negociar con las culturales locales para poder ingresar a nuevos mercados; por lo tanto, es importante reconocer cómo se expresa este fenómeno en el Perú. Ese encuentro ha sido retratado en cintas que pueden ayudarnos a entender las expresiones de la globalización en el país sudamericano.

Los efectos de la globalización en el Perú también pueden detectarse en el campo cinematográfico. Middents (2009) y Ross (2010) resaltan que, desde la década de los noventa, empezaron a producirse algunas cintas nacionales que eran el resultado de coproducciones realizadas con apoyo de capital extranjero. Asimismo, Middents (2009) indica que la nueva generación de cineastas que logró obtener un lugar importante en el circuito comercial era una que había sido formada en el extranjero. Dichos fenómenos terminarían generando una apertura de temáticas y técnicas que se incorporaron a un sector del cine nacional. Por lo tanto, a partir de entonces, un sector del cine peruano, siguiendo la pauta del sudamericano, buscará resaltar las características particulares de la nación en aras de lograr acceder a festivales y salas internacionales (Ross, 2010).⁴

Por otro lado, Bedoya (2015) expone que el cine peruano ha experimentado un notable crecimiento desde la segunda mitad de la década del noventa. Al respecto, indica que “desde 1996 se produjeron más películas peruanas de mediana y larga duración que en los noventa años anteriores de la historia del cine en el Perú” (p. 16). Sin embargo, dicho crecimiento en producción no se ha visto acompañado de un alza importante en taquilla. Dicha paradoja es consecuencia de que una buena parte de la producción nacional no llega a las salas de cine. Por ejemplo, Bustamante y Luna Victoria (2014) resaltan la escasa exhibición que tiene el cine regional en las salas comerciales a pesar del crecimiento experimentado desde la década del noventa. Asimismo, Hendrixk (2010) señala que en la primera década del siglo XXI el público peruano prefería ver los *blockbusters* de Hollywood que cintas nacionales.⁵ Recién en la segunda década algunas cintas nacionales lograron generar altas taquillas y competir con las superproducciones de Hollywood.⁶ Sin embargo, dichos casos no terminan siendo representativos de la realidad nacional y terminan marcando diferencias entre las producciones que se generan en el país. Bedoya (2015) divide al cine peruano en cinco campos: el primero dedicado a fórmulas comerciales que atraigan al público masivo; el segundo, que también busca la difusión pública pero sin pretensiones de audiencia masiva y con temáticas ligadas al cine de autor; el tercero, formado por cintas autogestionadas que se estrenan en espacios alternativos; el cuarto, relacionado con el género documental y el quinto formado por los cortometrajes realizados en universidades e institutos. En este artículo se han elegido como objeto de estudio cuatro cintas que pertenecen al segundo campo mencionado. En la siguiente sección se expondrá la metodología aplicada en el artículo.

3. Cuestiones metodológicas

En esta sección se detallarán la metodología empleada para desarrollar el análisis. Para empezar, se han seleccionado cintas que pueden catalogarse como cine de autor porque terminan siendo un híbrido entre el cine comercial y el independiente. A diferencia de las películas comerciales, este campo mantiene una narrativa, ajena a los géneros filmicos comerciales, que la relacionan con la tradición del cine latinoamericano de ahondar en los problemas sociales (Protzel, 2017). Asimismo, contrastando con el independiente, sí se encuentra inserto en el circuito comercial. Se puede decir entonces que siguiendo la propuesta sobre la globalización de Hall (2009), este cine se adhiere a las reglas del mercado global, pero buscando respetar la tradición local. Por lo tanto, es un buen representante de las dinámicas de la globalización. Como muestra del cine de autor se han elegido

⁴ Hacemos énfasis en que solo un sector del cine peruano puede ser incluido dentro del recuento planteado por los autores mencionados porque en el Perú se realizan producciones que se alejan de las características propuestas. Por ejemplo, varias producciones del cine regional tienen orígenes y temáticas distintas, tal como lo indican Bustamante y Luna-Victoria (2014).

⁵ En el 2009, solo el 3% de los espectadores peruanos vio una película nacional.

⁶ El caso más emblemático es el de *Asu mare*, comedia que fue la más vista del 2013 al superar los tres millones de espectadores. Sus secuelas *Asu mare 2* (2015) y *3* (2018) también obtuvieron cifras similares.

las siguientes cintas: *Chicha tu madre* (2006), *Paraíso* (2009), *El Premio* (2011) y *El evangelio de la carne* (2013). Todas ellas están ambientadas en un período en el cual el Perú se rige por las normas del sistema neoliberal y, por lo tanto, participa del mercado globalizado. Asimismo, están ubicadas en la denominada década dorada, etapa de un importante crecimiento económico del país que tuvo lugar entre el 2003 y el 2013 (Ganoza & Stiglitch, 2015). Finalmente, dichas cintas tocan temas relacionados con la economía, cultura local y migraciones que se vinculan con las dinámicas de la globalización.

La hipótesis que se busca defender es que las películas analizadas mantienen la tradición del cine de autor de exponer los problemas sociales del país y al hacerlo rompen con el sentido común imperante en el Perú que indica que los ciudadanos del país se están beneficiando del proceso de nivelación económica que promete la globalización. Por el contrario, muchos de sus habitantes se ven marginados de los beneficios económicos prometidos por el sistema neoliberal y encuentran como únicas rutas de subsistencia a las economías informales y delictivas. Para comprobar esa hipótesis, analizaremos de forma individual las cintas para luego encontrar los puntos en común.

Para realizar el análisis de las películas se ha recurrido a un enfoque exploratorio a partir de un análisis cualitativo de contenido que permita interpretar el significado latente de las cintas (Larsen, 2014) y que sigue un método interpretativo hermenéutico visual (Lizaga, 2016). Para ello, el análisis se enfocó en la estructura del relato y la evolución dramática de los personajes, siguiendo los fundamentos de la estructura dramática aristotélica. Este tipo de análisis de la narratología permitirá reconocer cuáles son las generalidades y particularidades existentes en los objetos de estudio a partir de las siguientes preguntas de investigación: ¿Qué oportunidades de desarrollo ofrece la globalización a los personajes involucrados en las cintas escogidas? ¿Cómo es representada la sociedad peruana neoliberal en las películas seleccionadas? ¿La globalización es representada como una alternativa de nivelación económica para los personajes de las cintas?

Dichas preguntas permitirán aplicar una metodología que no se limite a reconocer lo que los autores de las cintas quisieron señalar, sino que busca entablar un diálogo con el texto (Talens, 2010, como se cita en Lizaga, 2016). Es por ello que se seguirán los pasos planteados por Talens de reconocimiento y comprensión. Por tanto, es una metodología que busca describir los elementos que componen la estructura y al mismo tiempo interpretarlos (Talens, 2010, como se cita en Lizaga, 2016). Por un lado, el eje descriptivo estará dedicado a la revisión de la estructura del relato, siguiendo el modelo aristotélico se buscó seguir las motivaciones de los personajes y la relación con su entorno para así responder a las preguntas de investigación planteadas. En cuanto a la interpretación, se procede a una análisis postestructuralista, en el que se buscará encontrar el sentido de las cintas a partir del contraste con la teoría. Lo reportado en las respuestas a las preguntas se contrastará con la teoría sobre la globalización propuesta por los Estudios Culturales y el posmarxismo. Las ideas de autores como Hall, Castells, Sennet, Ubilluz, entre otros, sobre las interacciones globales serán contrastadas con los hallazgos del análisis de contenido.

Por lo tanto, siguiendo la senda de Lizaga (2016), en este artículo se realiza una metodología de doble movimiento. En el primero, se desmontan las cintas que son objeto de análisis y en el segundo se reconstruyen las cintas a partir de los recursos teóricos planteados. Por lo tanto, “se trata ya no de interpretar, de modo subjetivo, las películas, sino de buscar su sentido de acuerdo a la descripción del mundo que plantean las teorías” (p. 21). De esa manera, se busca que esta metodología cualitativa pueda cumplir con las exigencias científicas que se requiere en un artículo académico.

Antes de empezar con el análisis, se indicará que este trabajo es exploratorio porque son escasos los análisis de contenido que vinculen a la globalización con el cine peruano anteriormente, siendo esa la principal limitación de este artículo.

4. Cuatro cintas peruanas bajo análisis

En esta sección se procederá al análisis de las cintas peruanas *Chicha tu madre*, *Paraíso*, *El premio* y *El evangelio de la carne*. Se empezará presentando las tablas de recolección de datos para luego presentar las coincidencias entre ambas. Posteriormente, se realizará el análisis individual de cada cinta en el que se realizará el contraste con la teoría.

Tabla 1. Análisis de *Chicha tu madre*

Protagonista y relación con su entorno	Julio César, un taxista que se gana la vida con sus carreras y trabajos eventuales y que tiene como meta el poner un negocio de lectura del tarot. Está casado, pero es infiel. Su mujer lo desprecia porque lo considera un fracasado.
Escenarios	Mercados, prostíbulos, cabinas de Internet, las calles de Lima de inicios del siglo XXI.
Economías representadas	Informal. Julio César no cuenta con un trabajo legalizado y recurre al multiempleo. Forma parte del sector de la población que no logra insertarse en la economía formal.
Perspectiva de vida	A pesar de que trabaja en lo que puede su vida no tiene rumbo. Es rechazado por su familia, amantes y amigos del club. Su maestro le dice que no está preparado para poner un negocio propio de lectura del tarot. Es un marginado del sistema.
Destino final	La migración. Julio César logra entablar amistad con Fabián, un argentino que le da la oportunidad de manejar un bus de Lima a Tucumán. Allí se dirigiría para empezar una nueva vida.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 2. Análisis de *Paraíso*

Protagonista y relación con su entorno	Joaquín, un adolescente que vive en el asentamiento humano Paraíso. Divide su tiempo entre los cachuelos y el robo. Su vida no tiene un horizonte claro, se dedica a sobrevivir. Comparte su tiempo con sus amigos, Mario, Lalo, Sara y Antuanet.
Escenarios	El asentamiento humano Paraíso, las zonas marginales de Lima.
Economías representadas	A la informal y a la delictiva. No cuenta con un trabajo formal, solo realiza cachuelos y robos para sobrevivir. No cuenta con los recursos necesarios para poder acceder a un empleo que le permita salir de los círculos transgresores.
Perspectiva de vida	Joaquín vive en los márgenes de la globalización. Es parte de un sector de la población que no cuenta con los recursos básicos para salir adelante. Dentro de su grupo de amigos solo una, Antuanet, intenta salir del margen dedicándose a los estudios y usando Internet.
Destino final	La migración. Un circo llega a Paraíso y le da a Joaquín la oportunidad de integrarse a él. Ante la falta de oportunidades, dicho negocio es el lugar que le puede permitir dejar el asentamiento y volar con sus propias alas. No hay futuro posible en el asentamiento.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 3. Análisis de *El premio*

Protagonista y relación con su entorno	Alex, un joven de Canta, la sierra de Lima, que ha migrado a la ciudad en búsqueda de mejores oportunidades. Trabaja en el sector informal, primero en el emporio de Gamarra y luego en Polvos Azules. Tiene una relación extramarital con su prima. No encuentra su lugar en la capital. Su vida agitada difiere con la que tranquilidad que experimentan su padre y su hermana en Canta.
Escenarios	La Victoria, la zona industrial de Lima, Canta, sierra de Lima.
Economías representadas	Informal. Alex, trabaja en un local no legalizado. Forma parte del sector de la población que no está en planilla y no cuenta con beneficios laborales. Su trabajo es eventual y puede terminar en cualquier momento.
Perspectiva de vida	Es parte del sector que no tiene acceso a las ventajas del crecimiento económico. Solo un golpe de suerte, su padre gana la lotería, puede mejorar su situación. Sin embargo, el ambiente trasgresor en el que se desenvuelve provoca que Alex no acepte las oportunidades que le ofrece su padre. Finalmente, el dinero ganado termina siendo objeto de un robo. Alex y su padre terminan representando a los personajes "sinlugar" del Perú neoliberal.
Destino final	La migración. Alex termina regresando a Canta en búsqueda de reconciliarse con su padre y hermana. Acepta que no tiene lugar en Lima.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 4. Análisis de *El evangelio de la carne*

Protagonistas y relación con su entorno.	Vicente Gamarra, un policía honesto que se dedica al decomiso de productos ilegales y que cuida a Julia, su esposa enferma de una extraña dolencia. Narciso, un barra brava que se gana la vida manejando una combi y cuyo hermano está en el reformatorio por haber cometido un homicidio accidental. Félix, un falsificador de dólares que busca redimirse por un crimen pasado a través del ingreso en la hermandad del Señor de los Milagros.
Escenarios	El centro y los sectores urbanos de Lima.
Economías representadas	Gamarra representa a la economía formal. Pertenece a una institución del Estado que busca controlar la informalidad y la delincuencia. Sin embargo, la naturaleza de su trabajo y los problemas económicos que le generan la salud de su esposa lo lleva a tener que trazar con las economías informal y delictiva. Narciso representa a la informal. Se gana la vida manejando una combi. En el liderazgo de su barra intenta ser legal. Los problemas de su hermano lo llevan a tener que trabajar para falsificadores. Félix representa a la economía delictiva. Es un falsificador de billetes que se gana la vida estafando a la gente. No obstante, su anhelo es lograr la redención y por ello busca ingresar en la hermandad del Señor de los Milagros. Sin embargo, el haber cometido un asesinato por manejar ebrio le cierra las puertas. Si bien cada personaje representa inicialmente a una economía, a medida que avanza la cinta los límites se empiezan a difuminar y cada uno termina recurriendo a la cultura de transgresión propia de lo informal y lo delictivo.
Perspectiva de vida	Es parte del sector que no tiene acceso a las ventajas del crecimiento económico. Solo un golpe de suerte, su padre gana la lotería, puede mejorar su situación. Sin embargo, el ambiente trasgresor en el que se desenvuelve provoca que Alex no acepte las oportunidades que le ofrece su padre. Finalmente, el dinero ganado termina siendo objeto de un robo. Alex y su padre terminan representando a los personajes "sinlugar" del Perú neoliberal.
Destino final	Mantenerse fuera del sistema. Los personajes solo pueden sobrevivir estando fuera del sistema formal. La transgresión es la única posibilidad de sobrevivencia que tienen.

Fuente: Elaboración propia

Coincidencias:

Los protagonistas de las cintas están vinculados o representan a las economías informales y delictivas. Tienen que recurrir a la transgresión para poder sobrevivir en el Perú en el que se ha implantado el sistema neoliberal.

Los límites de acceso que impone el sistema neoliberal impide que los protagonistas cumplan sus objetivos. Todos terminan siendo marginados por el sistema.

El desenlace común en las cintas es la migración o mantenerse fuera del sistema. Los protagonistas terminan siendo personajes “sinlugar” que deben buscar sus destinos fuera de la capital peruana.

4.1. *Chicha tu madre*, el otro sendero de la globalización

Como su título lo sugiere, *Chicha tu madre* (2006), de Gianfranco Quattrini, es una exploración de la cultura chicha, aquella que es relacionada con los circuitos informales del país y que se ha fortalecido durante el período de ingreso del Perú al mundo globalizado. La cultura chicha sería la consecuencia del encuentro entre lo andino y lo costeño ocurrido durante las migraciones del campo a la ciudad del siglo pasado. Huerta (2004) señala que lo chicha ha sido entendido por el discurso oficial como los intentos de los migrantes andinos de hacer uso de manifestaciones culturales occidentales, intentos que han sido considerados fallidos y propios de la baja cultura. Por lo tanto, lo chicha ha sido asociado como el mal gusto, lo que no ha logrado adaptarse a lo establecido por las normas sociales de la ciudad. Sin embargo, desde inicios del siglo XXI, dicha visión ha perdido fuerza gracias al advenimiento del discurso intercultural y la posmodernidad. El discurso que lo liga con la baja cultura ha dejado de ser hegemónico y desde la academia se le ha relacionado con la expresión de las diferentes identidades existentes en el país (Otero, 2018). Asimismo, lo chicha también ha sido relacionado con la subjetividad del emprendedor, con la figura del que genera su propio destino. Lo chicha ha logrado insertarse en la cultura oficial tanto como un actor cultural como económico (Quispe, 2014). Y es esa cultura la que busca representar Quattrini.

El protagonista de la cinta es Julio César, un taxista que se gana la vida con sus carreras y trabajos eventuales y que tiene como meta el poner un negocio de lectura del tarot. Para él, el ingreso a la economía formal está negado, como no puede acceder a un empleo fijo, apela al autoempleo dentro de la estructura informal. Y no es el único dentro de su círculo. Siguiendo al protagonista, nos ingresamos en un ambiente en el que empresas y trabajadores sobreviven a través de operaciones no legales. Las tiendas donde se ofrecen productos que provienen de la piratería, las cabinas de Internet, los prostíbulos y los clubes de fútbol de barrio son parte de la cotidianidad de Julio César. Todos esos comercios se ajustan a la descripción que hace Durand (2007) de la economía informal: en ella no se viola la ley pero se transgreden las normas. Los empresarios no pagan impuestos, los empleados no están en planilla, no se usan locales legalizados y los productos pueden tener procedencia legal o ilegal. Por lo tanto, esta es una economía que no le rinde cuentas al estado. Esta estructura colabora en fomentar entre la población una cultura de transgresión que refuerza en el ciudadano la idea de que en el Perú no hay quien pueda imponer la ley y que por esa razón está absolutamente desprotegido. Como veremos la historia de Julio César sirve para corroborar las ideas presentadas.

Julio César es una persona solitaria, desconectada y sin rumbo en la vida. Su esposa lo desprecia, sus compañeros del club de fútbol lo aborrecen y no encuentra un trabajo que le dé estabilidad. Solo en la transgresión parece encontrar satisfacciones: engaña a su esposa con prostitutas, traiciona a su club y se involucra en algunas estafas. Sus esperanzas terminan cifradas en un viaje al extranjero. Conoce a Fabián, un argentino que lo convence de manejar un ómnibus que haga la ruta de Lima a Tucumán. Tras convencer a Katlyn, la prostituta que frecuenta, de llevar a su madre a realizar un

tratamiento en el país gaucho, asume el timón del vehículo. El protagonista termina siguiendo la senda que muchos peruanos realizan en nuestro país: la de la migración.

Lo que podemos reconocer de la cinta es que representa adecuadamente las características de la cultura chicha. Como señala Bedoya (2015), *Chicha tu madre* permite reconocer los signos de la cultura urbana: cárteles de fiestas chicha, inscripciones emotivas en el transporte público, música tropical, calles, mercados, prostíbulos son presentados apelando al costumbrismo y al hiperrealismo. Ese ambiente termina aprisionando al protagonista, quien se verá obligado a huir de él para poder forjar su destino.

Anteriormente hemos indicado que para algunos autores la globalización es un fenómeno que permite que ciudadanos de todo el planeta accedan al mercado global. Por lo tanto, cualquier persona tiene la chance de hacer negocios a nivel planetario. En el Perú esa idea se ha apoyado en el mito del emprendedor. Bajo esos criterios el nuevo empresario emergente peruano, proveniente de la cultura chicha, tiene la oportunidad de conquistar el mundo. El neoliberalismo propone que, incluso si se inician en la economía informal, encontrarán el sendero para salir adelante si es que ponen sus papeles en regla y se esfuerzan lo necesario (De Althaus, 2009). Pero ese sendero nunca llegó.

Ubilluz (2010) señala que la economía informal es: un producto indeseado del orden social, pero también un elemento sin el cual este orden no podría funcionar: si el día de mañana desaparecieran los mercados informales, los desempleados se abocarían al robo o a las revueltas y el sistema formal no podría subsistir. (Ubilluz, 2010, p. 295).

Asimismo, indica que como la informalidad es necesaria para la existencia del sistema no es posible decir que están excluidos totalmente. Más bien lo más certero sería decir que “están internamente excluidos: ellos pertenecen al sistema pero no se hallan representados en el mismo” (Ubilluz, 2010, p. 295). De acuerdo con lo expuesto, podemos reconocer a la cultura chicha y a Julio César como internamente excluidos. A pesar de que la cultura chicha se ha sido incorporada al sistema neoliberal, representantes de ella como Julio César no han podido beneficiarse de las ventajas del sistema económico global. Las características de la economía a la que pertenece se lo impiden.

4.2. Paraíso, los marginados del sistema

Paraíso (2009) sigue la ruta planteada por *Chicha tu madre* pero exponiendo más crudamente el tema de la marginación. Al igual que en la cinta anterior los personajes presentados en la obra de Héctor Gálvez transitan en un mundo en el que las principales alternativas de subsistencia son la informalidad y la delincuencia. Sin embargo, para ellos, el acceso a los beneficios que promete la formalidad parece negado o en todo caso muy difícil de alcanzar.

Los protagonistas de la cinta son un grupo de jóvenes residentes de un asentamiento humano ubicado en la periferia de la capital peruana. Sin llegar a ser un documental, la cinta tiene la aspiración de retratar fielmente la vida de los habitantes de dicho espacio. Al respecto Protzel (2017):

Paraíso es el único largometraje de los presentados rodado íntegramente en una locación periférica, la urbanización Jardines del Paraíso, al este de Lima. Bajo el auspicio de una ONG, Gálvez escribió un guion basado en la vida cotidiana de unos jóvenes del lugar, algunos de los cuales actuaron, en especial Joaquín Ventura, el protagonista, que se interpreta a sí mismo. Ni documental ni docudrama, la puesta en escena fluye con naturalidad contando la historia de los primeros enfrentamientos con la edad adulta de los cinco muchachos (Protzel, 2017, p. 159).

Siguiendo la cita, la película plantea la historia de un grupo de jóvenes que residen en Paraíso. La vida en dicha comunidad, formada por migrantes ayacuchanos que tuvieron que huir del terrorismo,

está marcada por las carencias. Habitan en casas de esteras en medio del arenal y con un limitado acceso a los servicios básicos. Por ejemplo, Joaquín, el protagonista de la cinta, subsiste apelando a los ‘cachuelos’ o al robo. Durante la cinta se le puede observar al acecho de víctimas a las que pueda asaltar o metido en un disfraz con el que le hace propaganda a una pollería. La tristeza que expresa su rostro revela que no está conforme con su modo de subsistencia.

A pesar de vivir en un permanente estado de melancolía, Joaquín no está solo. En Paraíso, Joaquín tiene un grupo de amigos que sigue un curso similar. Mario acompaña a Joaquín en los robos y suele participar en peleas con pandillas rivales. Por su reputación de pandillero es rechazado por la familia de su enamorada e incluso por sus propios parientes. Lalo, el menor de los hombres, a pesar de su carácter jovial tampoco la pasa bien. Tiene bajas calificaciones en la escuela y es golpeado por sus padres cuando se descubre que falsificó una firma en la libreta de notas. Sara, la enamorada de Mario vive en medio de las dudas. Quiere saber quién es su padre y por qué su madre se mantiene en un estado sufriente.

La única del grupo que tiene un horizonte distinto es Antuanet. Es brigadier general del colegio y espera que su buen rendimiento le permita acceder a la universidad. Es la única que parece tener alternativas para progresar. Por eso no es casualidad que sea la única que aparece por breves momentos conectada con el conocimiento compartido que ofrece las dinámicas tecnológicas de la globalización. En un momento de la cinta se le ve en una cabina de Internet, espacio en el que puede conseguir información que la conecte con el mundo fuera de Paraíso. Sin embargo, sus sueños parecerán verse frustrados cuando sus padres le dicen que solo podrá estudiar en la universidad si elige una carrera que reporte beneficios económicos. Su salida del asentamiento humano está supeditada a los criterios del mercado.

Siguiendo las descripciones podemos calificar a estos personajes de marginados del sistema. Protzel (2017) plantea a esta cinta como un ejemplo de las fallas del sistema implantado en el Perú desde la década del noventa y pone en evidencia que la marginalidad no se ha reducido a minúsculos espacios de indigencia. Castells (2013) propone que la sociedad red global nacida a partir de los procesos de globalización mundial incluye y excluye zonas en base a criterios de relevancia política y económica. Paraíso es claramente un espacio marginado por el sistema. No participa de las redes que se benefician de los intercambios de información y bienes globales. Las únicas conexiones que tienen los protagonistas con el sistema global son a través del consumo. Como indica Protzel, “Joaquín viste *shorts*, camisetas, zapatillas de deporte y gorra de beisbolista, Antuanet y Sara acuden a una cabina internet, andan en *jeans* y sus cuerpos son cultivados de una manera distinta a la de sus padres” (Protzel, 2017, p. 161). Siguiendo esas ideas, su subjetividad es una que obedece a las tendencias del mercado y que caracteriza a los jóvenes peruanos desde el triunfo del neoliberalismo. Es una subjetividad supeditada a tener zapatillas de marca (Uccelli & García Llorens, 2016). Son varias las escenas en las que aparecen disconformes, deprimidos y furiosos por las pocas oportunidades que tienen de escapar de la marginación. Son sujetos invadidos por la melancolía porque sus intentos de integración implican sacrificios y esfuerzos que los llevarán a abandonar sus redes sociales. Ellos también son representantes de lo que Ubilluz (2010) califica de internamente excluidos, los “sinlugar”. Los personajes son marginales que no se benefician del sistema global pero que terminan participando como mano de obra o como consumidores.

Las últimas escenas de la cinta se presentan como una despedida. Joaquín encuentra en un circo que dio algunas funciones en el asentamiento la posibilidad de volar. Atraído por el acto de un trapeceista le pide ser su aprendiz. El final de la película nos muestra al protagonista abandonando Paraíso y uniéndose al circo. Siguiendo el mismo camino que Julio César en *Chicha tu madre*, el futuro se encontraría lejos de casa.

4.3. *El Premio*, contraste campo-ciudad

El premio (2009) de Alberto ‘Chicho’ Durant también plantea una historia en la que los personajes se ubican en un contexto en el que conviven la informalidad y las dinámicas de la globalización. A partir de un relato de la historia de una familia quebrada y distanciada, el director propone un contraste entre el campo y la ciudad. De acuerdo con lo propuesto por la cinta, el primer escenario sería una mejor alternativa frente a los fenómenos globalizadores.

Defensores de la globalización como Friedman (2018) plantean que para que este fenómeno se realice de forma exitosa es necesario conciliar las dinámicas del mercado internacional con las tradiciones culturales locales, seguir un proceso que denomina glocalización. Sin embargo, la cinta de Durant retrata el desencuentro entre el mercado y la tradición. *El Premio* intercala dos escenarios: mientras la historia de Alex transcurre en las zonas urbanas de Lima; las de su padre Antonio y de su hermana Alvina ocurren en Pariamarca, Canta, un distrito rural de la provincia. Hay un importante contraste entre los personajes que habitan la ciudad y el campo. La vida de Alex transcurre entre la informalidad y la transgresión. Al principio de la cinta trabaja para una microempresa textil ubicada en el emporio de Gamarra para luego pasar a un puesto de películas piratas del centro comercial Polvos Azules.⁷ Asimismo, tiene una relación extramarital con su prima Lisbeth. Por su parte, Antonio tiene una vida apacible pero sufriente. Es un maestro viudo, atado a la represión, que se niega a aceptar las insinuaciones de su vecina y que aspira a que su hija tampoco se deje llevar por el deseo. Las historias transcurren de forma separada hasta que un golpe de suerte –Antonio se saca la lotería– provoca que la familia se reúna en Lima.

Las siguientes escenas irán mostrando la desconexión que existe en la familia. El traslado de Alex a la capital no solo lo ha alejado físicamente de su padre sino que ha quebrado los lazos entre ambos. En Lima, Alex se ha convertido en un personaje marginal que no logra encajar en espacios en los que la informalidad y la transgresión son la norma. El único lazo profundo que logra establecer es con su prima; sin embargo, este parece condenado al fracaso porque Lisbeth está casada. Como indica Bedoya (2015), *El premio* sigue un tema recurrente en el cine peruano que es el de presentar a la capital peruana como un entorno corruptor. Alex se ha transformado en Lima en un sujeto que no encuentra su lugar y al que solo le queda escapar de los peligros.

Las historias de Alex y Antonio permiten reconocer los dramas que experimentan los provincianos de diferentes generaciones. Alex representa a generación joven de migrantes que han realizado la transición del campo a la ciudad. Como se ha indicado, el personaje experimenta dificultades para encontrar su lugar en la urbe y sus valores se ven quebrantados por la cultura de transgresión (Durand, 2007) que impera en la capital peruana. Esta representación ha sido constante en la literatura y en el cine peruano y es similar a la de los jóvenes de *Paraíso*. Alex también es, siguiendo a Ubilluz (2010), un “sinlugar”, un internamente excluido. Es un personaje que al carecer de un lugar en la economía formal recurre a la informalidad y se ve quebrantado por la cultura de transgresión que impera en este espacio. Por su parte, Antonio representa al provinciano que ha sufrido una tragedia personal que lo ha inmovilizado. En este caso, también sigue la tradición del cine peruano -en este caso ligado al conflicto armado interno- que muestra a un personaje al que le es muy difícil sobreponerse de un hecho traumático. Antonio también será un “sinlugar” debido a que no puede benefi-

⁷ El emporio de Gamarra y el centro comercial Polvos Azules son símbolos de la cultura chicha y de la informalidad peruana. El primero es un *cluster* popular de confecciones, ubicado en el distrito de La Victoria, formado por migrantes provincianos y extranjeros que funciona desde la década del setenta en el que operan más de 17 mil microempresarios (De Althaus, 2009). Asimismo, Polvos Azules, ubicado en el mismo distrito, es otro centro comercial también formado por migrantes andinos y conocido por vender productos que provienen del contrabando y la piratería. Ambos espacios forman parte de la economía informal, aquella que no cumple con sus obligaciones legales (Durand, 2007).

ciarse del sistema. Forma parte de la sociedad peruana pero sin gozar de las ventajas que ha traído consigo la economía neoliberal. El premio monetario aparece entonces como una posibilidad de reconstruir lazos quebrados y de encontrar un lugar en el sistema.

La informal e insegura Lima es el lugar de la reunión entre padre e hijo. Poco ayuda dicho escenario a una reconciliación entre Alex y Antonio. Por más esfuerzos que haga el padre no logra acercarse a su vástago. Las propuestas de formalización –le propone pagarle los estudios o darle el capital para poner una microempresa– que Antonio le hace a Alex no son aceptados por el joven. El hijo parece haber sido corrompido por la cultura de transgresión que impera en la urbe. El premio monetario no resulta ser solución para los vínculos rotos. Antonio termina regresando a su tierra sin haberse reconciliado con Alex y sospechando que su hijo le robó el dinero del premio. Lo que la cinta da a entender es que no hay lugar para los usos propios de la tradición rural en la ciudad. Más bien el final de la película propondría que la reconciliación se daría en el campo. La última escena muestra a Alex recuperando el dinero perdido y tomando un bus que lo llevará a su tierra natal. Los vínculos se reconstruirían en el hogar paterno, lejos de las tentaciones de una ciudad viciada por los procesos ilegales potenciados por el ingreso del Perú a la globalización.

4.4. *El evangelio de la carne, el cruce de tres economías*

La obra de Eduardo Mendoza busca representar lo delgadas que son las líneas que separan a las tres economías que operan en el Perú. *El evangelio de la carne* (2013) plantea una trama en la que se relatan tres historias ocurridas en Lima, en cada una de ellas podemos detectar a un personaje que representa a una de las estructuras económicas presentes en la sociedad peruana.

Durand (2007) propone que una de las consecuencias de la implementación de la economía neoliberal en el Perú ha sido la aparición de nuevas brechas en la sociedad peruana que están relacionadas con tres economías que funcionan en paralelo: formal, informal y delictiva. La formal es la constituida por actividades formales, locales legalizados y con trabajadores que están en planilla. La informal es una que no cumple con las normas, pero no incurre en hechos delictivos, su grado de transgresión es limitado. Por ejemplo, opera en locales no legalizados, sus trabajadores no cuentan con derechos laborales y puede vender productos legalizados o ilegales. Finalmente, la delictiva está constituida por actos ilegales y busca siempre debilitar al Estado. Su deseo es que la ley desaparezca, quieren establecer su propio sistema. En la cinta, cada una de ellas es caracterizada por un personaje. La economía formal aparece personificada por Vicente Gamarra, un policía honesto que se dedica al decomiso de productos ilegales y a cuidar a Julia, su esposa enferma de una extraña dolencia. La informal es personalizada por Narciso, un barra brava que se gana la vida manejando una combi. Finalmente, la delictiva, constituida por actos ilegales, tiene como representante a Félix, un falsificador de dólares que busca redimirse por un crimen pasado a través del ingreso en la hermandad del Señor de los Milagros. A medida que va avanzando la cinta veremos que las líneas que separan a los personajes se vuelven difusas.

Diaz Albertini (2017) plantea que los personajes presentados son transgresores habitados a la corrupción cotidiana que impera en la sociedad peruana. Son caracteres que por su constante contacto con las economías informales y delictivas se conducen siguiendo la lógica de la cultura de transgresión propuesta por autores como Portocarrero (2004) y Durand (2007). De acuerdo con ese concepto, en la sociedad peruana la ausencia de respeto a las normas ha provocado que los individuos trasgredan constantemente las normas para poder sobrevivir. Por ello, en la cinta, incluso los personajes llamados a hacer respetar las normas son tentados a violarlas. Por ejemplo, Gamarra tiene como compañero a Ramírez, un oficial que está involucrado en el mundo de las apuestas ilegales. El mismo Gamarra irá cediendo ante las tentaciones de la transgresión. Durante sus actividades de decomiso, el policía conoce a Nancy, una menor de edad que se muestra muy

interesada en él. Como consecuencia del coqueteo, el agente le termina avisando de un próximo operativo. A partir de ese evento, la relación se intensifica y Gamarra termina teniendo relaciones con la adolescente. El personaje llamado a hacer respetar la ley acaba faltándola, en un acto que no deja de ser difuso ya que sigue amando a su esposa y esforzándose por obtener una cura para su enfermedad.

Pero, así como el representante de la formalidad tiene claros oscuros, los personajes que personifican a las otras economías también salen de sus esquemas y se relacionan con las otras estructuras. Narciso, a pesar de que vive en un ambiente que muchas veces se involucra en actividades delincuenciales como el pandillaje, intenta ser justo y legal con los integrantes de la barra. No acepta la venta ilegal de entradas que intenta imponer el Zorro, su rival en la pugna por el liderazgo de la barra. Será un hecho fortuito el que definirá su ingreso al mundo del hampa. Su hermano Cocoliche se ve involucrado en un accidente de tránsito que provoca que lo internen en un centro de detención de menores de edad. Como Cocoliche está a pocos meses de cumplir la mayoría de edad, Narciso necesita dinero para conseguir un abogado que evite que su hermano sea trasladado al penal. Es en medio de esa búsqueda que conocerá a Félix, quien, agradecido por haber sido recogido de la calle en un momento de ebriedad, le ofrece unirse a la banda de cambistas que trabaja con dólares falsos. Narciso por necesidad termina ingresando a la economía delictiva.

A pesar de ser el personaje más involucrado en el mundo de la transgresión, Félix vive una cruzada personal para redimirse de sus pecados. La cuadrilla del Señor de los Milagros es su nexo con formalidad. Allí actúa como un devoto que tiene como máxima aspiración el cargar el anda de la figura religiosa. Serán sus actividades ilegales la que les permitirán transformarse en el mecenas secreto de su agrupación. Sin embargo, es justo su pasado delincencial, por conducir en estado de ebriedad mató a varias personas, el que evita que pueda ser aceptado en la cuadrilla. Félix es sin duda el personaje más complejo y contradictorio. Está profundamente inmerso en el mundo de la transgresión pero su gran aspiración es ser aceptado en la estructura legal.

Como se adelantó, las tres historias terminan confluyendo. Gamarra termina siendo estafado por la banda en la que trabajan Félix y Narciso cuando cambiaba dólares para una operación a la que iba a ser sometida Julia. Ante ese escenario, los policías dejan la formalidad y toman la justicia en sus manos. Gamarra y Ramírez encuentran a Narciso e irrumpen en el taller de Félix. Allí mientras exigen el retorno del dinero, a Ramírez se le escapa un tiro con el que asesina a Pascal, el dueño del negocio. Tras el crimen, los implicados llegan a un acuerdo: los policías se irán con el dinero falsificado y los delincuentes no dirán nada. Finalmente, los formales muestran que pueden operar dentro de la ilegalidad y se insertan en la cultura de transgresión.

El final de la cinta termina siendo paradójico y representativo. Solo el que estuvo metido de lleno en el mundo delincencial logrará la ansiada redención. Mientras Gamarra termina sacando de la clínica a Julia por no tener dinero para pagar el tratamiento y Narciso queda herido de gravedad durante un enfrentamiento entre barras; Félix consigue cargar el anda del Señor de los Milagros. En el país de las tres economías y de la cultura de la transgresión, la fe termina siendo recompensada. Una figura local y tradicional es la que sale al rescate en tiempos en los que el flujo constante de productos transnacionales parece obligarnos a participar en el mundo de la ilegalidad. Siguiendo lo propuesto Díaz-Albertini (2017), los personajes de la cinta son individuos más que ciudadanos porque están preocupados por sus intereses personales más que por el colectivo. Si en *Chicha tu madre* representaba un país informal en el que los subalternos no contaban con oportunidades, en *El evangelio de la carne* nos encontramos con un Perú transgresor en el que los individuos buscan su sobrevivencia pasando por encima de la ley.

5. Conclusiones

Hemos podido ver a lo largo de este artículo las representaciones que cuatro películas nacionales realizan del Perú que participa en la globalización. En ellas es posible identificar una tendencia a presentar personajes que como consecuencia de la expansión de una economía neoliberal se ven obligados a lidiar con la cultura de transgresión que se ha fortalecido en el país durante los últimos veinticinco años y que no encuentran un lugar en el sistema.

En primer lugar, podemos reconocer que los protagonistas de las cintas analizadas encajan en la categoría de internamente excluidos. Los personajes participan en circuitos que operan fuera de la economía formal: la mayoría se ubica en la informal y algunos en la delictiva. A través de ellos, se representa a los “sinlugar”, a aquellos individuos que, a pesar de que el país se ha insertado en el mercado global, están impedidos de participar de los beneficios de los intercambios informativos y económicos.

Asimismo, los espacios que han sido representados en estas cintas también están relacionados con las economías informales y delictivas y reflejan la cultura de transgresión que se evidencia en el país desde la implantación del modelo neoliberal. En las películas, se ha hecho énfasis en la informalidad y en la constante violación a las normas que tiene lugar en el país y se condicen con las propuestas académicas que indican que en el Perú se ha extendido una cultura de transgresión por la ausencia de un Estado que imponga la ley.

En tercer lugar, se puede señalar que estas películas se contraponen al discurso que indica que el ingreso del Perú al mundo globalizado, realizado a través de la implantación del modelo neoliberal, le está brindando oportunidades a todos los sectores sociales. Las cintas elegidas buscan poner en evidencia que diferentes segmentos de la sociedad no se están beneficiando del progreso que prometía el libre mercado. Por el contrario, la tendencia es a señalar que el modelo está generando individuos más que ciudadanos debido a que la cultura de transgresión empuja a las personas al individualismo.

Finalmente, en base a la selección de estas cuatro cintas se podría decir que el cine de autor está manteniendo la tradición nacional de poner en evidencia los problemas de la sociedad y no se adhiere al discurso del mercado. Si bien estas cintas buscaron insertarse en el circuito comercial, privilegiaron temáticas sociales a las fórmulas taquilleras. Es por ello que algunas de ellas tuvieron una taquilla marginal y ninguna llegó a ser un éxito de audiencia. De alguna manera, podríamos decir que también tienen un rol de cine “sinlugar” dentro del llamado *boom* del cine peruano. Sin embargo, esta última afirmación requeriría de un análisis de un número mayor de cintas para ser validado.

Bibliografía

Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial.

Bustamante, E. y Luna-Victoria, J. (2014). El cine regional en el Perú. *Contratexto*, 22. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/95/89>

Castells, M. (2013). *Comunicación y poder*. México: Siglo XXI Editores.

Cotler, J. (2014). Introducción. En J. Cotler & R. Cuenca (Eds.), *Las desigualdades en el Perú: balances críticos*. (pp. 9-29). Lima: IEP.

De Althaus, J. (2009). *La revolución capitalista en el Perú*. Lima: Punto y Coma Editores S.A.C.

Díaz-Albertini, J. (2017). Los archipiélagos sociales de la corrupción cotidiana: trasgresores y marginales en *El evangelio de la carne* y *El mudo*. En L. Kogan, G. Pérez Recalde y J. Villa

- Palomino (Eds), *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 13-38). Lima: Universidad del Pacífico.
- Durand, F. (2007). *El Perú fracturado. Formalidad, informalidad y economía delictiva*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Durand, F. (2017). *Los doce apóstoles de la economía peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial.
- Friedman, T. (2018). *Gracias por llegar tarde. Cómo la tecnología, la globalización y el cambio climático van a transformar el mundo los próximos años*. Bogotá: Deusto.
- Ganoza, C. & Stiglich, A. (2015). *El Perú está calato. El falso milagro de la economía peruana y las trampas que amenazan nuestro progreso*. Lima: Planeta.
- Gubern, R. (2005). Prólogo. En J. Sanderson. (ed.). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. (pp. 15-19). Murcia: Universidad de Alicante
- Harvey, D. (2005). *Breve historia del neoliberalismo*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, S. (2010). Lo local y lo global: globalización y etnicidad. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (pp. 499-517). Lima: Envión Editores.
- Hendrickx, N. (2010). *Perspectivas y posibilidades de crecimiento del cine peruano en el contexto mundial*. (Tesis para obtener el grado de Magíster en Comunicaciones. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú). <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1376>
- Huerta, A. (2004). Ciudad abierta: lo popular en la ciudad peruana. *Perú Hoy* N° 6. Diciembre 2004. Lima Perú.
- Kapur, J. y Wagner, K. (eds.). (2011). *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture and Marxist Critique*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Larsen, P. (2014). Las ficciones mediadas. En K. Bruhn Jensen (Ed.), *La comunicación y los medios. Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lizaga, J. (2016). *Cine, deporte y propaganda*. (Tesis de Doctorado en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Valencia, Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación). Recuperado de <http://roderic.uv.es/handle/10550/56161>
- McClennen, S. (2008). The theory and practice of the Peruvian Grupo Chaski. *Jump Cut. A review of Contemporary Media*, 50. <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Chaski/text.html>
- Middens, J. (2009). *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Perú*. Dartmouth College Press.
- Otero, F. (2018). La cultura chicha: entre el etnovaivén y el etnobúmeran: estrategias de resistencia y singularidad cultural del subalterno peruano. *Argus-a*, VII(27). <https://bit.ly/30E9Fmi>
- Portocarrero, G. (2004). *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.
- Pretzel, J. (2017). La ciudad invisibilizada. Cinco largometrajes sobre lo marginal en el Perú. En L. Kogan, G. Pérez Recalde y J. Villa Palomino (Eds.), *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 145-168). Lima: Universidad del Pacífico.

- Quispe, A. (2014). Del Perú hirviente a la cultura chicha. Transculturación y relaciones conflictivas en el medio urbano limeño. *Revista electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, 10 (8/9). <https://bit.ly/2DJiUZy>
- Ross, M. (2010). *South American Cinematic Culture: Policy, Production, Distribution and Exhibition*. Cambridge Scholars.
- Stiglitz, J. (2006). *Cómo hacer que funcione la globalización*. Buenos Aires: Taurus
- Stucchi-Portocarrero, S. & Herrera-López, V. (2014). Cine peruano actual y psicopatología. *Revista Neuropsiquiatr*, 77(4). http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-85972014000400003
- Ubilluz, J. (2010). La política del síntoma. De la democracia radical al populismo (y de vuelta a la lucha de clases). En G. Portocarrero, J. Ubilluz y V. Vich (eds.), *Cultura política en el Perú* (pp. 291-317). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Ubilluz, J. (ed.) (2012). *La pantalla detrás del mundo. Las ficciones fundamentales de Hollywood*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Uccelli, F. y García Llorens, M. (2016). *Solo zapatillas de marca. Jóvenes limeños y los límites de la inclusión social desde el mercado*. Lima: IEP.
- Zavaleta, J. (2017). Imágenes de sobrevivencia: del realismo urbano del Grupo Chaski al Perú contemporáneo de Claudia Llosa. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 5(9). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6235430>

Filmografía

- Durant, A. (Director). (2009). *El Premio* [Película]. Perú: Laguna Productions.
- Gálvez, E. (Director). (2009). *Paraíso* [Película]. Perú: Chullachaki Producciones/Neue Cameo Films/Oasis Producciones Cinematográficas.
- Mendoza, E. (Director). (2013) *El evangelio de la carne* [Película]. Perú: La Soga Producciones.
- Quattrini, G. (Director). (2006). *Chicha tu madre* [Película]. Perú: Primi Quattrini.