



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Académico Profesional de Comunicación Social

**Representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico
de *Caídos del cielo* (Lombardi, 1990)**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación
Social

AUTOR

Gustavo Elmer GUTIÉRREZ SUÁREZ

ASESOR

Raúl Fernando ZEVALLOS ORTIZ

Lima, Perú

2016



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Gutiérrez, G. (2016). *Representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de Caídos del cielo (Lombardi, 1990)*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Académico Profesional de Comunicación Social]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

1089
149-196 F



Escuela Académico-Profesional de Comunicación Social

"Año de la Diversificación Productiva y del Fortalecimiento de la Educación"

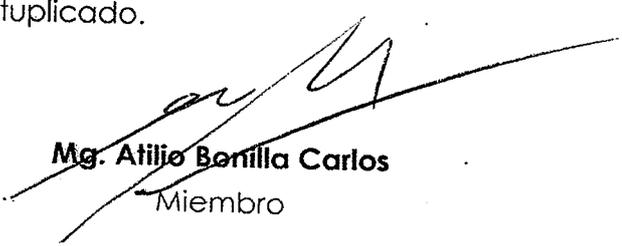
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

En el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas a los diecinueve días del mes de julio de 2016, siendo las 10:30 horas, con la Presidencia del Dr. Carlos Hugo Comejo Quesada y los miembros del Jurado: Mg. Atilio Bonilla Carlos, Lic. Alberto Villagómez Páucar y su Asesor Lic: Raúl Fernando Zevallos Ortiz, se reunieron con la finalidad de escuchar la sustentación de la Tesis: **REPRESENTACIONES DE LO GROTESCO EN EL DISCURSO FÍLMICO DE CAÍDOS DEL CIELO (LOMBARDI, 1990)**, que el bachiller **Gustavo Elmer Gutiérrez Suárez** ha presentado a consideración de la Escuela, para obtener el Título Profesional de Licenciado en Comunicación Social. El Presidente del Jurado invitó al bachiller a exponer la Tesis. Concluida la exposición el bachiller absolvió las preguntas que le formularon los miembros del jurado.

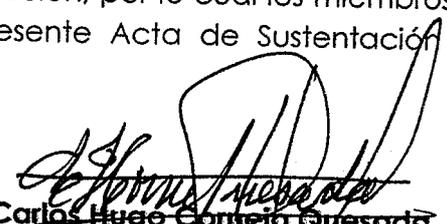
Terminada la sustentación se procedió a la calificación, resultando aprobada como **SOBRESALIENTE** con la calificación de **DIECINUEVE (19)**.

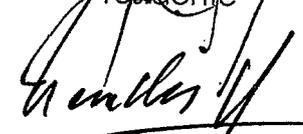
El Presidente manifestó que, habiéndose aprobado la sustentación, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas recomienda a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el otorgamiento del Título de Licenciado en Comunicación Social al bachiller **Gustavo Elmer Gutiérrez Suárez**.

Siendo las 11:30 horas concluyó el acto de sustentación, por lo cual los miembros del Jurado, dando fe de lo actuado, firman la presente Acta de Sustentación por quintuplicado.


Mg. Atilio Bonilla Carlos
Miembro


Lic. Alberto Villagómez Páucar
Miembro


Carlos Hugo Comejo Quesada
Presidente


Lic. Raúl Fernando Zevallos Ortiz
Asesor

EAPCOM/11

*A Hélida, mi madre,
con todo el amor, admiración y agradecimiento.
A la memoria de mi entrañable abuela Ñota.*

AGRADECIMIENTOS

Mi sincero y afectuoso agradecimiento a todas aquellas personas que directa e indirectamente hicieron posible esta tesis. Debo empezar por las enseñanzas y la amistad de mis apreciados profesores quienes fortalecieron, dentro y fuera de las aulas, mi interés por la investigación cinematográfica: a Fernando Parodi, profesor del Taller de Tesis; a Atilio Bonilla, profesor de Apreciación Cinematográfica y en especial a Raúl Zevallos, profesor de Fotografía Especializada y asesor de esta tesis. Agradezco a mis colegas de la especialidad de Producción Audiovisual con quienes compartí tantas veces aquel “placer de los ojos”: Rolando Mondragón, Edgar Flores y Ronal García, y también a Fernando Zevallos, Fernando Zúñiga y Carlos Pretel; su pasión, inteligencia y crítica demostraron una y otra vez, en sendas e interminables discusiones, que había elegido el buen camino para mi vida profesional. Agradezco al personal de la Biblioteca de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas y del Centro de Documentación de la Escuela de Comunicación Social, hoy desactivado. Agradezco asimismo a aquellas instituciones, externas a San Marcos, donde pude complementar mis intereses académicos desde los primeros años de vida universitaria, hallando en ellas valiosos recursos bibliográficos, hemerográficos y audiovisuales: la Biblioteca del Instituto Goethe, el CENDOC de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima y la Mediateca de la Alianza Francesa. Si me ha sido posible llegar a este punto culminante es también gracias a aquellos espacios que me abrieron sus puertas para cultivar esta pasión y a los cuales convertí en mi segundo hogar: la Ventana Indiscreta de la Universidad de Lima, el Cine-Arte de San Marcos en Jr. Lampa, el Cine-Club del Banco Central de Reserva del Perú, el Cinematógrafo de Barranco, el Centro Cultural de España, el Instituto Goethe, la Alianza Francesa y la magnífica Fílmoteca de Lima, hoy lamentablemente desaparecida. Un reconocimiento especial para “Florencio” de la tienda “Voyeur” y con él a todos aquellos comerciantes que nos han facilitado el acceso a películas, primero en VHS, ahora en DVD. Mi pequeña pero cálida familia contribuyó de principio a fin, más que nadie, con dulzura y pasión, al logro de este objetivo, ciertamente desde mucho antes que pisara la universidad. A mi noble y amada familia va dedicada esta tesis.

INDICE

INTRODUCCIÓN	17
MARCO TEÓRICO	19
Primera Parte: Nociones básicas y método de investigación	22
a) El cine como expresión de la realidad social	22
b) Hecho cinematográfico y hecho fílmico	24
c) Diégesis y discurso fílmico	25
d) Escritura fílmica: elementos y aspectos complementarios	28
d1) Luz / d2) Sonido / d3) Montaje	28
d4) Cinegrama / d5) Toma cinematográfica / d6) Posición de enunciación	29
e) Fenomenología del discurso fílmico	30
f) Realidad, referencia y recontextualización	32
Intermedio	34
g) Cine e historia: dos aproximaciones historicistas al realismo	34
g1) Benjamin: la politización del arte y la opción emancipadora del cine	34
g2) Kracauer y la salvación de la historia por el cine: un proyecto inacabado	37
Segunda Parte: Diégesis de <i>Caídos del cielo</i>	43
h) Cine y realidad: dos aproximaciones estéticas al realismo	43
h1) Zavattini y el <i>neorrealismo</i> o tercera aproximación historicista	44
h2) Aristarco: el realismo crítico o una estética realista para el futuro	46
i) Estética y diégesis de <i>Caídos del cielo</i>	47
i1) Realismo en <i>Caídos del cielo</i>	48
i2) Presencia de lo simbólico en <i>Caídos del cielo</i>	49
i3) De lo simbólico en el realismo: una experiencia desde el expresionismo	50
i4) Estética y diégesis de <i>Caídos del cielo</i>	51
i5) Representaciones de lo grotesco en <i>Caídos del cielo</i>	52
i6) Organización de la tesis	53
j) Simbolismo del imaginario	55
j1) Fenomenología de la imagen simbólica	55
j2) La vía semántica y el trayecto antropológico	56
k) Representación de una nación	57
Objetivos, Hipótesis y Metodología	59
l) Objetivos / m) Hipótesis / n) Metodología / o) Parámetros de investigación	59
CAPÍTULO 1: LO GROTESCO-URBANO	
Representaciones de lo grotesco a nivel social	
1.1 La ciudad y la barriada	62
1.2 Lo grotesco-urbano como discontinuidad	66
1.3 Migración y conservadurismo: Coexistencia, rechazo, interacción	69
1.4 Pasado y actualidad de la oligarquía	73
1.5 De los medios de comunicación en la posmodernidad	75
1.5.1 Hacia una tecnarquía de los <i>mass media</i>	75
1.5.2 Del melodrama a la autoficción: <i>Lecciones de vida</i>	82
CAPÍTULO 2: LO GROTESCO-COTIDIANO	
Representaciones de lo grotesco a nivel cultural	
2.1 Vida cotidiana, interacción, cultura	87

2.2 Crisis económica y reestructuración social	90
2.3 Lo grotesco-cotidiano: Interacción de grupos sociales	92
2.4 Perspectiva del discurso fílmico en <i>Caídos del cielo</i>	100
2.4.1 Interacción Díaz-Canseco / Doña Alcida	101
Establishing-shot / Tres cuartos o 45° / Over shoulder	101
2.4.2 Interacción Díaz-Canseco / demás inquilinos	104
Plano/contraplano / Elipsis / Espacio-fuera-de-campo / Dimensiones gráficas y rítmicas del montaje	104
2.5 Lo grotesco: Perspectiva conservadora y otredad	108
2.5.1 El otro-social / 2.5.2 El otro-cultural / 2.5.3 El otro-femenino	110
2.6 Lo grotesco-cotidiano como discontinuidad cultural	110
2.6.1 El último inquilino y el cerdo	111
2.7 Otras interacciones: Racismo, servidumbre, violencia, distinción	113

CAPÍTULO 3: SÍMBOLOS DEL IMAGINARIO EN *CAÍDOS DEL CIELO*

3.1 El trayecto antropológico	120
3.1.1 Régimen Diurno de la imagen	122
3.1.2 Régimen Nocturno de la imagen	123
3.2 Símbolos teriomorfos en <i>Caídos del cielo</i>	125
3.2.1 El cerdo	127
3.2.2 Transformación y polarización de los espacios	130
3.2.2.a) El hogar: choza y chiquero	130
3.2.2.b) El basural: espacio presente y espacio imaginado	132
3.2.2.c) Urbe y marginalidad	133
3.2.3 Teriomorfismo alado: el gallinazo	133
3.2.4 Tratamiento semántico de la bestialidad en <i>Caídos del cielo</i>	134
3.2.5 Posición de enunciación y teriomorfización del otro-social	136
3.2.6 Lo grotesco-urbano: el otro-social desde la experiencia conservadora del orden	139
3.3 Símbolos nictomorfos en <i>Caídos del cielo</i>	140
3.3.1 La oscuridad, la ceguera y el espejo	141
3.3.2 El agua oscura, las lágrimas y la cabellera	144
3.3.3 De la luna a la sangre menstrual: feminización del nictomorfismo	146
3.3.4 La <i>femme fatale</i> y la madrastra-bruja	150
3.3.5 Sonomontaje de temas musicales	151
3.3.6 Tratamiento semántico de la mujer en <i>Caídos del cielo</i>	154
3.3.6.a) Eufemización de símbolos asociados a la mujer	154
3.3.6.b) La mujer asociada a símbolos cíclico-sintéticos	155
3.4 Símbolos catamorfos en <i>Caídos del cielo</i>	158
3.4.1 La caída como estructura narrativa: la historia de Humberto	160
3.4.2 Caída y fe	164
3.4.3 De la caída física a la caída moral	166
3.4.3.a) La tentación y el castigo: abismo y vértigo	166
3.4.3.b) El pecado y la culpa	169
3.4.4 El vientre nefasto	172
3.4.4.a) Feminización de la caída moral	172
3.4.4.b) Abismo digestivo y sexual	173
3.4.5 Tratamiento semántico de la mujer: la herida/cicatriz	176
3.5 Presencia simbólica menor	177

3.5.1 Símbolo diairético y ascensional: débil victoria sobre la caída	177
3.5.2 Eufemización de la caída: muerte revitalizadora en los Díaz-Canseco	179
3.5.3 Símbolo cíclico-sintético: el mar	179
3.6 Tratamiento semántico de los símbolos del imaginario en <i>Caídos del cielo</i>	181
3.6.1 Semántica dominante en el discurso fílmico	181
3.6.2 Semantización de la otredad	181
Semantización del otro-social / del otro-cultural / del otro-femenino	182
3.6.3 Lo simbólico en las representaciones de lo grotesco	183
3.6.4 Sociedad, cultura y afectividad: angustia e incertidumbre en la nación peruana	184
3.6.5 Símbolos del imaginario: Estética y sentido expresivo del discurso fílmico	185

CAPÍTULO 4: LO GROTESCO-AFECTIVO

Representaciones de lo grotesco a nivel afectivo

4.1 Representación del otro-femenino en <i>Caídos del cielo</i>	187
4.1.1 La herida / cicatriz	187
4.1.2 Representación y rechazo del cuerpo femenino.	193
4.2 Cuerpo y discurso.	194
4.3 Discurso de la modernidad y representaciones del otro-femenino	195
4.3.1 Locura y enfermedad: El otro-femenino representado por la medicina	197
4.3.2 Sexualidad y perversión: El otro-femenino representado por el psicoanálisis	200
4.3.2.1 Lo ominoso y el doble	202
4.3.2.2 Lo Real y la Cosa	204
4.3.2.3 Yocasta y la esfinge	205
4.3.3 El otro femenino representado por los estudios fílmicos	208
4.3.3.1 Fetichismo y topografía del cuerpo femenino	209
4.3.3.2 Lo abyecto, lo monstruoso-femenino y el cine de terror	211
4.3.3.3 Herida, trauma, memoria y relación	216
4.3.3.4 <i>Neo-noir</i> y la <i>femme fatale</i> o la mujer-a-ser-resuelta	217
4.3.4 Ver / saber / poder el cuerpo-otro	220
4.4 Lo Grotesco: Negación de la relación sujeto / otro	222
4.4.1 Relación sujeto / otro en la modernidad	222
4.4.2 Negación de la relación sujeto / otro en <i>Caídos del cielo</i>	225

CAPÍTULO 5:

REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA NACIÓN PERUANA

5.1 Lo grotesco: Conflicto, negación y ruptura en la nación peruana	227
5.2 Del sujeto al estado-nación: El problema ontológico en la modernidad ²³⁰	
5.3 Contradicciones, conservadurismo, caída	233
5.4 Representaciones de la nación peruana desde el conservadurismo	237
5.5 De los cuerpos-otros: Transiciones, márgenes, amenazas y desorden	239
5.6 Recomposición del orden conservador	242
5.7 Símbolos del imaginario y restauración del equilibrio vital	245
5.8 Una representación cinematográfica de la nación peruana	247

CONCLUSIONES	255
------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	259
------------------------	-----

INDICE DE GRÁFICOS

	Página
Gráfico 1. Película, Historia y disposiciones psicológicas de una nación según Siegfried Kracauer	28
Gráfico 2. Película, Historia y realidad en nuestro estudio del discurso fílmico de <i>Caídos del cielo</i>	28
Gráfico 3. Recontextualización del discurso fílmico a la realidad referida	33
Gráfico 4. Espectro de la estética realista	48

INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Parámetros de investigación	61
Tabla 2. Secuencia [TC 1 – TC 33]	64
Tabla 3. Estructura narrativa del personaje de Humberto	162
Tabla 4. Representación del sujeto y el otro-femenino basada en la diferencia	223

INDICE DE FIGURAS

Con excepción de **5.1** (fotografiada por el autor de esta tesis), todas las figuras son instantáneas de la película que se indica en la leyenda. Cuando no se indique, el film será *Caídos del cielo*.

Capítulo 1

1.1 [TC 3] Elegancia y tranquilidad en un barrio de San Isidro	63
1.2 [TC 24] Dinamismo y vértigo al pie del Cerro El Agustino	63
1.3 [TC 1] Costa Verde: Extremo socioeconómico alto	64
1.4 [TC 32] Barriada: Extremo socioeconómico bajo	64
1.5 [TC 33] Lo grotesco-urbano	65
1.6 El mar de Lima	65
1.7 [TC 7] Lo grotesco-urbano: Continuidad cromática, textural y vectorial	67
1.8 [TC 19] Lo grotesco-urbano: Discontinuidad cromática, textural y vectorial	67
1.9 [TC 8] Color y textura homogéneos: Edificio bancario en San Isidro	67
1.10 Policromía y polítextura: Basural cerca a la casa de Mechita	67
1.11 [TC 6] Arquitectura y transporte dominan a la geografía en el Malecón Balta	68
1.12 [TC 30] Adaptación arquitectónica a la geografía y transporte en la Av. Ayllón	68

1.13 [TC 22] Apropiación y subversión de espacios: comercio ambulante en la calzada y la pista de la Av. Abancay y alrededores	68
1.14 Apropiación y subversión de espacios públicos: comercio ambulante en el cementerio El Ángel y alrededores	68
1.15 [TC 4] “Lima-jardín”	70
1.16 [TC 21] “Cinturón de miseria”	70
1.17 [TC 12] Centro de poder tradicional - colonial: Palacio de Gobierno del Perú	70
1.18 [TC 9] Centro de poder contemporáneo: Centro financiero en San Isidro	70
1.19 [TC 23] Formas económicas emergentes: comercio ambulante en La Victoria	71
1.20 [TC 27] Formas económicas emergentes: cargadores en el Mercado mayorista La Parada	71
1.21 Los Díaz-Canseco contemplan su mausoleo concluido	73
1.22 Recuperación de la normalidad – Retrato de los ex-terratrtenientes junto al hijo fallecido	73
1.23 Humberto, alias Don Ventura, conduce su exitoso programa <i>Lecciones de vida</i>	77
1.24 Manolo, encargado del control técnico, sustituye a Humberto.	77
1.25 Empleado público del cementerio sintoniza <i>Lecciones de vida</i>	79
1.26 Mechita y sus nietos desayunan escuchando <i>Lecciones de vida</i>	79
1.27 En el asilo, los Díaz-Canseco escuchan <i>Lecciones de vida</i>	79
1.28 El Sr. Solís y su empleado inmigrante escuchan <i>Lecciones de vida</i>	79
1.29 Tecnología y <i>mass media</i> : reproducción y grabación en Alfa Radio	81
1.30 Manolo controla el volumen y los efectos de voz en el programa <i>Lecciones de vida</i>	81
1.31 Tecnarquía en <i>Caídos del cielo</i> : antena de Radio Alfa difunde su señal a toda Lima	81
1.32 Todo lo que se transmite está bajo control: tecnarquía en los medios de comunicación	81
1.33 Humberto busca anécdotas de personajes ilustres para su programa <i>Lecciones de vida</i>	83
1.34 Don Ventura responde a las cartas de sus oyentes relatando la anécdota de Rubinstein	83

Capítulo 2

2.1 [TC 34] Inicio de la interacción: 45° sobre la mano de Doña Jesús llamando a la puerta	102
2.2 [TC 35] Doña Alcida abre la puerta: <i>Over shoulder</i> en Doña Alcida	102
2.3 [TC 36] 45° sobre Doña Alcida – el mismo encuadre que en [TC 34]	
2.4 [TC 37] <i>Over shoulder</i> en Doña Alcida – el mismo encuadre que en [TC 35]	102
2.5 [TC 38] = [TC 36] = [TC 34] = 45°	102
2.6 [TC 38] Doña Alcida entra por el dinero	102
2.7 [TC 39] Establishing Shot: Vecindario	103
2.8 [TC 39] <i>Establishing Shot</i>	103
2.9 [TC 39] <i>Establishing Shot</i> – entrega la plata	103

2.10 [TC 40] <i>Establishing Shot</i> inverso	103
2.11 [TC 41] = [TC 39]	103
2.12 [TC 42] 45° sobre los Díaz-Canseco	103
2.13 [TC 43] = [TC 41] = [TC 39]	103
2.14 [TC 44] = [TC 42]	103
2.15 [TC 45] = [TC 43] <i>Establishing shot</i> : Llega el empleado comercial con el saco de arroz	104
2.16 [TC 45] <i>Establishing shot</i> : Los Díaz-Canseco se han retirado	104
2.17 [TC 46] <i>Establishing shot</i> – Los Díaz-Canseco tocando la puerta de Inquilina 1	106
2.18 [TC 46] <i>Establishing shot</i>	106
2.19 [TC 47] <i>Plano</i> – Los Díaz-Canseco a la espera de que abran la puerta	107
2.20 [TC 48] <i>Contraplano</i> desde el <i>Punto de vista</i> de los Díaz-Canseco: Puerta cerrada	107
2.21 [TC 48] <i>Contraplano</i> desde el <i>Punto de vista</i> de los Díaz-Canseco: Inquilina 1	107
2.22 [TC 49] <i>Contraplano</i> desde el <i>Punto de vista</i> de los Díaz-Canseco: Inquilino 2	107
2.23 [TC 50] <i>Contraplano</i> desde el <i>Punto de vista</i> de los Díaz-Canseco: Inquilina 3	107
2.24 [TC 51] <i>Contraplano</i> desde el <i>Punto de vista</i> de los Díaz-Canseco: Inquilina 4	107
2.25 [TC 52] <i>Contraplano</i> desde el <i>Punto de vista</i> de los Díaz-Canseco: Inquilino 5	108
2.26 [TC 53] <i>Contraplano</i> desde el <i>Punto de vista</i> de los Díaz-Canseco: Inquilino 6	108
2.27 [TC 53] <i>Contraplano</i> desde el <i>Punto de vista</i> de los Díaz-Canseco: Puerta cerrada	108
2.28 [TC 54] <i>Plano</i> – los Díaz-Canseco responden airados – Ruptura del Eje de Acción	108
2.29 Interacción Díaz-Canseco / Sr. Shimura – <i>Establishing shot</i>	112
2.30 Interacción Díaz-Canseco / Sr. Shimura – <i>Over shoulder</i> en Sr. Shimura	112
2.31 Interacción Díaz-Canseco / Sr. Shimura – <i>Over shoulder</i> en Doña Jesús	112
2.32 Encarnación de lo grotesco - El cerdo: Del centro a los márgenes de la ciudad	112
2.33 Interacción Díaz-Canseco / Albañil inmigrante: discuten su supuesta ociosidad	113
2.34 Interacción Díaz-Canseco / Albañil inmigrante: sospechan una posible estafa	113
2.35 Interacción Díaz-Canseco / Sr. Solís: los ex-terratenientes discuten un reajuste de precios	115
2.36 Interacción Díaz-Canseco / Sr. Solís: Solís rompe el presupuesto y los larga	115
2.37 Interacción Sr. Solís / Empleado inmigrante: encargado de la limpieza	115
2.38 Interacción Sr. Solís / Empleado inmigrante: trato violento al empleado	115
2.39 Interacción Mechita / nietos: Mechita obliga a sus nietos a traer basura para el cerdo	116
2.40 Interacción Mechita / nietos: César enferma y Tomás hace el trabajo	

de ambos	116
2.41 Inteacción Díaz-Canseco / Vendedor de mármol: vendedor elogia la distinción de los ex-terratenientes, que sólo buscan algo barato	116
2.42 Interacción comerciante / Díaz-Canseco: Pelusa trata con calidez a clientes distinguidos, de quienes ha sacado provecho	116
2.43 Inteacción empresario / trabajadores: camaradería y reconocimiento a sus trabajadores	118
2.44 Inteacción empresario / trabajadores: el Sr. Ortega se muestra comprensivo con Humberto	118

Capítulo 3

3.1 Teriomorfismo en <i>Terciopelo azul</i> : movimiento larvario en el nido de escarabajos	126
3.2 Teriomorfismo en <i>Terciopelo azul</i> : hormigas invaden una oreja podrida	126
3.3 Teriomorfismo en <i>Nosferatu</i> : las ratas viajan junto al vampiro esparciendo la peste mortal	126
3.4 Teriomorfismo en <i>Nosferatu</i> : los caballos y su cabalgata infernal a medianoche	126
3.5 Teriomorfismo en <i>Apocalipsis ahora</i> : la tropa surca el cielo anunciando la muerte	127
3.6 Teriomorfismo en <i>Apocalipsis ahora</i> : la “Caballería Aérea” aniquila la aldea vietnamita	127
3.7 Teriomorfismo en <i>Caídos del cielo</i> : el cerdo en casa de Mechita	128
3.8 Teriomorfismo en <i>Caídos del cielo</i> : esquema de las fauces devoradoras	128
3.9 Choza y chiquero: la llegada del cerdo divide el hogar y determina nuevos espacios	131
3.10 Cuarto de niños: de espacio de descanso y juego a espacio de enfermedad y violencia	131
3.11 De comedor a espacio de ideas malignas: César intenta envenenar a Mechita con un ratón	131
3.12 Mechita niega el desayuno a su nieto y toma de la taza contaminada por éste	131
3.13 Espacio real y espacio imaginado: basural, hogar y Estados Unidos	132
3.14 Teriomorfismo alado: gallinazos sobrevuelan el basural donde trabajan los niños	132
3.15 Teriomorfismo en <i>El viaje de Chihiro</i> : egoísmo y vanidad en una familia moderna	135
3.16 Teriomorfismo en <i>La gran comilona</i> : voracidad obscena y muerte	135
3.17 Eufemización de la bestialidad en <i>Nausicaä del Valle del viento</i> : restauración vital en un bosque monstruoso	135
3.18 Eufemización de la bestialidad en <i>Bestias del sur salvaje</i> : restauración del equilibrio en el mundo	135
3.19 Teriomorfización de transeúntes en <i>Koyaanisqatsi</i> : posición de enunciación lejana y acelerado en una estación de Nueva York	136
3.20 Teriomorfización de bañistas en <i>Koyaanisqatsi</i> : posición de enunciación lejana en una playa	136

3.21 “Humanización” de transeúntes en <i>Koyaanisqatsi</i> : posición de enunciación cercana en una avenida de Nueva York	137
3.22 “Humanización” de transeúntes en <i>Koyaanisqatsi</i> : posición de enunciación cercana en una avenida de Nueva York	137
3.23 Primer plano en <i>Apocalipsis ahora</i> : humanización de los soldados de EE.UU.	138
3.24 Posición de enunciación lejana en <i>Apocalipsis ahora</i> : vietnamitas teriomorfizados	138
3.25 [TC 13] Teriomorfización de inmigrantes y clase obrera en la Plaza San Martín	138
3.26 [TC 14] Lo grotesco-urbano: representación teriomorfa del inmigrante	138
3.27 Nictomorfismo en <i>La hora del lobo</i> : espíritus malignos en las tinieblas nocturnas	141
3.28 Nictomorfismo y teriomorfismo en <i>La hora del lobo</i> : el cuervo y la madrugada	141
3.29 Nictomorfismo en Humberto: cabina de transmisión oscura de <i>Lecciones de vida</i>	142
3.30 Nictomorfismo en Verónica: vestido negro, cabellera oscura, ojeras	142
3.31 Nictomorfismo en los Díaz-Canseco: luto permanente y nostalgia ennegrecida	142
3.32 Nictomorfismo en Mechita: ceguera fisiológica y moral	142
3.33 Psique y alteridad en <i>Persona</i> : reflejo y semejanza	143
3.34 Conciencia oculta en <i>Mulholland Drive</i> : aspirante a estrella se confronta ante el espejo	143
3.35-3.36 Espejo y profundidad oculta de la conciencia: Verónica y la decisión del suicidio	144
3.37-3.38 Espejo y profundidad oculta de la conciencia: Humberto y rechazo de la herida/cicatriz	144
3.39 Nictomorfismo en Verónica: vestido negro, mar profundo, cabello ondeado, suicidio	145
3.40 Nictomorfismo en Humberto: muerte, lágrimas, tristeza, mar negro y luna llena	145
3.41 Feminización del nictomorfismo en <i>Deep end</i> : muerte, sangre femenina y mujer funesta	147
3.42 Feminización del nictomorfismo en <i>El color de la granada</i> : mujer, sangre y muerte	147
3.43 Feminización del nictomorfismo en <i>The end of Evangelion</i> : Menstruación, mujer y luna	148
3.44 Feminización del nictomorfismo en <i>The end of Evangelion</i> : luna llena, mujer y sangre	148
3.45 Verónica ve por primera vez la luna llena	149
3.46 Primer intento suicida: vestido negro y mar	149
3.47 Verónica ve por segunda vez la luna llena	149
3.48 Segundo intento de suicidio: sangre	149
3.49 Verónica ve por tercera vez la luna llena	149
3.50 Suicidio: oscuridad, mar y noche	149
3.51 Arquetipo de la madrastra / vieja tuerta: Mechita castiga a sus nietos	151
3.52 Arquetipo de la bruja: Doña Alcida agrede e insulta a Verónica y amenaza a Humberto	151

3.53 [TC 55] Tío acaba el chiquero	152
3.54 [TC 56] Mechita agradece por el cerdo	152
3.55 [TC 57] Mimos al cerdo que duerme	152
3.56 [TC 58] Tomás mira al cerdo	152
3.57 [TC 58a] Entrada del tema “a”	152
3.58 [TC 59] Luna llena y tema “a”	152
3.59 [TC 60] Verónica bajo la luz de la luna	153
3.60 [TC 61] Verónica contempla la luna llena	153
3.61 [TC 62] Verónica se retira del balcón	153
3.62 [TC 63] Quejidos extraños	153
3.63 Mujer nictomorfizada en <i>Amanecer</i> : noche, luna llena y agua oscura asociadas a la mujer como símbolo de devenir y muerte	155
3.64 Mujer eufemizada en <i>Amanecer</i> : noche, luna llena y agua oscura asociadas a la mujer como símbolo de calma restauradora y vida	155
3.65-3.66 Nictomorfización y eufemización de la mujer en <i>Nosferatu</i> : Ellen contempla la luna llena presintiendo al vampiro al que dará muerte	155
3.67 Nictomorfización de la mujer en <i>Pierrot el loco</i> : rojo-sangre, sombra negra y “muerte” como expresión de lo funesto	157
3.68 Eufemización de la mujer en <i>Pierrot el loco</i> : noche, luna llena, mar y olas como expresión del descanso e intimidad vital	157
3.69 Símbolos sintéticos en <i>Pierrot el loco</i> : el mar como integrador de opuestos	157
3.70 Símbolos sintéticos en <i>Pierrot el loco</i> : la pareja y el mar como integración de opuestos	157
3.71 Mujer asociada a la caída en <i>Vértigo</i> : miedo, angustia y muerte	160
3.72 Caída física y existencial en <i>¡Tan lejos, tan cerca!</i> : niña cae y el ángel se hace humano	160
3.73 Catamorfismo en <i>Caídos del cielo</i> : abismo y vértigo en el intento de suicidio de Verónica	160
3.74 Catamorfismo en <i>Caídos del cielo</i> : Mechita cae al chiquero donde será devorada	160
3.75 Caída en <i>Como en un espejo</i> : la estructura narrativa sigue la caída progresiva de Karin en la locura	161
3.76 Caída en <i>Aguirre, la ira de Dios</i> : la estructura narrativa sigue la muerte de la tripulación	161
3.77 Encuentro: Humberto rescata a la suicida	163
3.78 Inicio de convivencia: amabilidad	163
3.79 De la ayuda al deseo: cuerpo desnudo	163
3.80 Acercamiento: paseo dominical	163
3.81 Discusión y rechazo: él la besa a la fuerza	163
3.82 Humberto a punto de ver la herida/cicatriz	163
3.83 Humberto rechaza a Verónica	163
3.84 Caída final: muerte de Verónica	163
3.85 Hombres iluminados e imaginaria oriental: ateísmo en Humberto	164
3.86 Imagen de Cristo, flores y altar: catolicismo de Doña Jesús	164
3.87 Limpia de yerbas, canto y brebaje para conjurar la sal: fe tradicional en Mechita	164
3.88 Señor de los Milagros y otras imágenes: cristianismo popular en Mechita	164

3.89 Tumba de Mechita: túmulo, cruz y cementerio en pueblo joven	166
3.90 Los Díaz-Canseco esperan la muerte en un hospicio de ancianos	166
3.91 Tentación en <i>¡Tan lejos, tan cerca!</i> : El ángel Cassiel desea ser como los humanos	167
3.92 Caída al abismo en <i>¡Tan lejos, tan cerca!</i> : Cassiel es explotado por traficantes de armas	167
3.93 Muerte, castigo y culpa en <i>Decálogo: 1</i> : imagen de Pavel en el noticiero televisivo	170
3.94 Caída en <i>Decálogo: 1</i> : capilla en la que se exigen respuestas y lago donde fallece Pavel	170
3.95 Caída como pecado en <i>Decálogo: 5</i> : Jacek asesina al taxista	170
3.96 Caída como culpa y castigo en <i>Decálogo: 5</i> : el fiscal ordena la ejecución de Jacek	170
3.97 Visión de la herida/cicatriz: caída moral de Humberto	171
3.98 Muerte de Verónica: responsabilidad y culpa en Humberto	171
3.99 Tentación y caída moral en <i>Belleza americana</i> : vientre de Ángela	173
3.100 Abismo moral en <i>Belleza americana</i> : Lester imagina el coito con Ángela	173
3.101 Caída moral en <i>La hora del lobo</i> : vientre femenino, coito y culpa	173
3.102 Caída moral en <i>Caídos del cielo</i> : vientre de Verónica y tentación sexual	173
3.103 Cloaca urbana y moral en <i>Los miserables</i> : zona de inmundicia, delincuencia y prostitución	174
3.104 Muerte y podredumbre moral en <i>La lista de Schindler</i> : letrina y excrementos	174
3.105 El basurero: cloaca y desechos humanos de la ciudad	174
3.106 Catamorfismo, nictomorfismo y teriomorfismo: basura, chiquero y cerdo	174
3.107 Teriomorfismo y catamorfismo en <i>Eraserhead</i> : vientre nefasto y criatura	175
3.108 Textura y cicatrices en la piel. Agente de la caída abismal en <i>Eraserhead</i>	175
3.109 Sexualidad femenina nefasta en <i>Vinieron de dentro de...:</i> vientre y epidemia	175
3.110 Caída moral en <i>Videodrome</i> : vientre nefasto y muerte	175
3.111 Eufemización del vientre en <i>Yo te saludo, María</i> : José acaricia el vientre de María	175
3.112 Vientre nefasto en <i>Caídos del cielo</i> : vientre de Verónica y herida/cicatriz	175
3.113 La vara como símbolo ascensional y diairético: Tomás golpea y derriba a Mechita	178
3.114 Caída final de Mechita al chiquero y liberación de sus nietos	178
3.115 Símbolo ascensional-diairético debilitado: el tío Segundo acompaña a los niños	178
3.116 Acto heroico se minimiza en crimen: niños se ven con complicidad, acusación y culpa	178
3.117 Mar y desesperación: César enferma y Tomás es obligado a conseguir basura solo	180
3.118 Mar y serenidad: optimismo en el hogar de Mechita por la llegada de cerdo	180

Capítulo 4

4.1 Vecinos descalifican y condenan a Verónica como loca y pecadora	188
4.2 Verónica insulta y agrede al cómico ambulante sin dar razón	188
4.3 Verónica oye las <i>Lecciones de vida</i> con que Humberto intenta hacer olvidar su suicidio	188
4.4 Tras un nuevo intento de suicidio, Verónica amenaza a Humberto con un cuchillo	188
4.5 Desnudez, regalo e invitación a almorzar	190
4.6 Ropa interior: deseo sexual hacia Verónica	190
4.7 Verónica estrena un nuevo vestido	190
4.8 Verónica y su buen ánimo hacia Humberto	190
4.9 [TC 55]	192
4.10 [TC 56]	192
4.11 [TC 57]	192
4.12 [TC 58]	192
4.13 [TC 59]	192
4.14 [TC 60]	192
4.15 [TC 61]	192
4.16 [TC 62]	192

Capítulo 5

5.1 “Muro de la vergüenza” que separa Santiago de Surco de Pamplona Alta.	228
5.2 Representación de la ruptura social peruana en <i>Caídos del cielo</i> o lo grotesco-urbano.	228
5.3 Neoliberalismo en la provincia francesa de Lille. Desempleo y explotación laboral en <i>La vida soñada de los ángeles</i>	251
5.4 Unidad de la ONU patrulla las calles de Sarajevo. Diferencia cultural y restructuración de naciones balcánicas en <i>La mirada de Ulises</i>	251
5.5 Sueño norteamericano, violencia y pobreza urbano-marginal en Lima. Crisis estatal y diferencia cultural en <i>Caídos del cielo</i>	251
5.6 Pobladores fueguinos divisan las naves españolas. Crisis latinoamericana, deuda externa y estado neoliberal en <i>El viaje</i>	251
5.7 Estado-nación japonés y crisis de identidad en el espacio multinacional, en <i>Neon Genesis Evangelion</i>	251
5.8 Capitalismo, (des)igualdad y especulación financiera. Integración del estado polaco al neoliberalismo europeo en <i>Tres colores: Blanco</i>	251

INDICE DE PELÍCULAS CITADAS

El número de página indica el lugar en el cual la película se menciona por primera vez:

	Página
<i>¡Tan lejos, tan cerca!</i> , Wim Wenders (1993)	159
<i>Aguirre, la ira de Dios</i> , Werner Herzog (1973)	161
<i>Alemania año cero</i> , Roberto Rossellini (1947)	43
<i>Alien resurrection</i> , Jean-Pierre Jeunet (1997)	218
<i>Alien, el octavo pasajero</i> , Ridley Scott (1979)	175
<i>Amanecer</i> , Friedrich Wilhelm Murnau (1927)	154
<i>Aparajito</i> , Satyajit Ray (1956)	40
<i>Apocalipsis ahora</i> , Francis Ford Coppola (1978)	127
<i>Belleza americana</i> , Sam Mendes (1999)	172
<i>Berlín, sinfonía de una ciudad</i> , Walter Ruttmann (1927)	137
<i>Bestias del sur salvaje</i> , Behn Zeitlin (2012)	135
<i>Carretera perdida</i> , David Lynch (1996)	128
<i>Como en un espejo</i> , Ingmar Bergman (1961)	143
<i>Corazón salvaje</i> , David Lynch (1990)	128
<i>Crónica de un amor</i> , Michelangelo Antonioni (1950)	47
<i>Cuatro pasos por las nubes</i> , Alessandro Blasetti (1942)	43
<i>Decálogo: 1</i> , Krzysztof Kieslowski (1988)	169
<i>Decálogo: 5</i> , Krzysztof Kieslowski (1988)	170
<i>Deep end</i> , Jerzy Skolimowski (1970)	147
<i>El bebé de Rosemary</i> , Roman Polanski (1968)	176
<i>El cielo sobre Berlín</i> , Wim Wenders (1987)	159
<i>El color de la granada</i> , Sergei Paradjanov (1969)	147
<i>El estudiante de Praga</i> , Stellan Rye (1913)	51
<i>El fuego camina conmigo</i> , David Lynch (1992)	126
<i>El gabinete del Dr. Caligari</i> , Robert Wiene (1920)	51
<i>El gólem</i> , Paul Wegener (1920)	51
<i>El limpiabotas</i> , Vittorio De Sica (1946)	43
<i>El silencio</i> , Ingmar Bergman (1963)	143
<i>El viaje</i> , Fernando Solanas (1991)	252
<i>El viaje de Chihiro</i> , Hayao Miyazaki (2001)	134
<i>Eraserhead</i> , David Lynch (1976)	175
<i>Escondido</i> , Michael Haneke (2005)	41
<i>Fitzcarraldo</i> , Werner Herzog (1973)	167
<i>Francisco juglar de Dios</i> , Roberto Rossellini (1950)	47
<i>Frenesí</i> , Alfred Hitchcock (1972)	218
<i>Fresas salvajes</i> , Ingmar Bergman (1957)	40
<i>Gertrudis</i> , Carl Theodor Dreyer (1964)	137
<i>Hamlet</i> , Laurence Olivier (1948)	47
<i>Henry V</i> , Laurence Olivier (1944)	47
<i>Historia(s) del cine</i> , Jean-Luc Godard (1988-1998)	41
<i>I bambini ci guardano</i> , Vittorio De Sica (1942)	43
<i>Koyaanisqatsi</i> , Geoffrey Reggio (1983)	136
<i>La caída de la casa Usher</i> , Jean Epstein (1928)	160
<i>La caída</i> , Oliver Hirschbiegel (2004)	167

<i>La eternidad y un día</i> , Theo Angelopoulos (1998)	41
<i>La gran comilona</i> , Marco Ferreri (1973)	134
<i>La hora del lobo</i> , Ingmar Bergman (1967)	133
<i>La lista de Schindler</i> , Steven Spielberg (1993)	174
<i>La mirada de Ulises</i> , Theo Angelopoulos (1995)	252
<i>La muerte cansada</i> , Fritz Lang (1922)	51
<i>La pasión de Juana de Arco</i> , Carl Theodor Dreyer (1927)	137
<i>La strada</i> , Federico Fellini (1954)	145
<i>La tierra tiembla</i> , Luchino Visconti (1948)	43
<i>La vida soñada de los ángeles</i> , Erick Zonca (1998)	252
<i>Ladrón de bicicletas</i> , Vittorio De Sica (1947)	43
<i>L'amore in citta</i> , Varios directores (1954)	46
<i>Los miserables</i> , Tom Hopper (2011)	173
<i>Los pájaros</i> , Alfred Hitchcock (1962)	133
<i>Metrópolis</i> , Fritz Lang (1929)	137
<i>Milagro en Milán</i> , Vittorio De Sica (1950)	45
<i>Mulholland Drive</i> , David Lynch (2001)	128
<i>Nausicaä del Valle del viento</i> , Hayao Miyazaki (1984)	135
<i>Neon Genesis Evangelion</i> , Hideaki Anno (1995-1996)	252
<i>Nosferatu</i> , Friedrich Wilhelm Murnau (1922)	51
<i>Obsesión</i> , Luchino Visconti (1943)	43
<i>Paisa</i> , Roberto Rossellini (1946)	43
<i>Persona</i> , Ingmar Bergman (1966)	143
<i>Pierrot el loco</i> , Jean-Luc Godard (1965)	156
<i>Psicosis</i> , Alfred Hitchcock (1960)	209
<i>Rebecca</i> , Alfred Hitchcock (1940)	218
<i>Roma ciudad abierta</i> , Roberto Rossellini (1945)	43
<i>Samsara</i> , Ron Fricke (2012)	136
<i>Senso</i> , Luchino Visconti (1954)	47
<i>Sin fin</i> , Krzysztof Kieslowski (1984)	252
<i>Stromboli</i> , Roberto Rossellini (1949)	47
<i>Terciopelo Azul</i> , David Lynch (1984)	125
<i>The end of Evangelion</i> , Hideaki Anno (1997)	148
<i>The faculty</i> , Robert Rodríguez (1998)	218
<i>Tiempos Modernos</i> , Charles Chaplin (1936)	137
<i>Tierra en llamas</i> , Friedrich Wilhelm Murnau (1922)	154
<i>Tres colores: Blanco</i> , Krzysztof Kieslowski (1994)	252
<i>Trouble every day</i> , Claire Denis (2000)	219
<i>Tuyo es mi corazón</i> , Alfred Hitchcock (1946)	218
<i>Umberto D.</i> , Vittorio De Sica (1952)	44
<i>Un perro andaluz</i> , Luis Buñuel (1929)	126
<i>Una historia hablada</i> , Manoel de Oliveira (2003)	41
<i>Underground</i> , Emir Kusturica (1995)	252
<i>Vértigo</i> , Alfred Hitchcock (1958)	159
<i>Videodrome</i> , David Cronenberg (1983)	176
<i>Vinieron de dentro de...</i> , David Cronenberg (1975)	176
<i>Y la vida continúa...</i> , Abbas Kiarostami (1991)	41
<i>Yo te saludo María</i> , Jean-Luc Godard (1984)	176

INTRODUCCIÓN

En noviembre del 2011 fui cordialmente invitado como expositor al foro permanente “Diálogos de Comunicación” dedicado a la película peruana *Caídos del cielo*, evento organizado por la Escuela de Comunicación Social y la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El visionado de esta película despertó en mí un especial interés por dos problemas cuyo esbozo inicial expuse en dicho foro y que, posteriormente, han dado lugar a la presente tesis.

Como primer punto, me interesó el modo en que ciertas películas realistas pueden abordarse como un sistema de correspondencia entre representación cinematográfica y la realidad referida en ella. *Caídos del cielo* refiere, en efecto, a la realidad social peruana en la década de 1980, lo cual supone considerar las representaciones del film — desde la crisis social y económica del país hasta las historias de los personajes protagónicos— en relación a aquella realidad que los peruanos hemos vivido.

Como segundo punto, llamó mi atención el intenso efecto expresivo de los símbolos del imaginario en tales representaciones. El peso semántico de estos símbolos (la luna, el cerdo, la caída, etc.) en un film de por sí realista como *Caídos del cielo* era notable y su función expresiva, no explícita, nos invitaba a dedicar un esfuerzo adicional en pos de su comprensión.

El primer punto exigía una metodología que abordase con solidez la relación entre representación cinematográfica y realidad referida, tanto en los elementos de escritura fílmica como en los hechos históricos referidos. El segundo requería un estudio a nivel expresivo que permitiese comprender el valor semántico de los símbolos en cuestión y, en consecuencia, su rol global en la representación cinematográfica. Para resolver el primer punto, nos apoyamos en una metodología inspirada en Siegfried Kracauer y Fredric Jameson, donde el realismo cinematográfico (moderno y posmoderno, respectivamente) adquiere máxima relevancia respecto a la vida social, de tal modo que la realidad de una nación y su representación se brindan apoyo una a otra para su comprensión conjunta. Esta metodología se apoyó además en el ejercicio hermenéutico que el espectador / investigador realiza al interpretar un film en el contexto de una realidad a la que él mismo pertenece. En cuanto al segundo punto, el expresivo, se optó por el estudio de los símbolos del imaginario inaugurado por Gilbert Durand, siendo nuestra tesis probablemente la primera aplicación de su teoría a un caso de cine

peruano. La aplicación de estos dos planteamientos teórico-metodológicos nos ha permitido abordar el film en cuestión considerando tanto su relación con la realidad referida como su particularidad estética.

Es así como notamos que entre las múltiples representaciones del discurso fílmico en *Caídos del cielo* aparece una constante a la cual hemos denominado *lo grotesco*. En un primer nivel, lo grotesco remite a ciertas particularidades de la realidad social peruana. En un segundo nivel, lo grotesco es una cualidad estética que usa expresivamente, para aquél fin, en mayor o menor medida, los símbolos del imaginario. Las representaciones de lo grotesco en *Caídos del cielo* devienen tema de estudio por haber permitido, cual hilo conductor, abarcar los distintos niveles en que la realidad peruana es representada en el film. Así, identificamos y comprendemos las representaciones de lo grotesco a nivel social, cultural y afectivo, desarrollando cada nivel en un capítulo (1, 2 y 4, respectivamente). En el capítulo 3, nos detenemos en el rol expresivo de los símbolos del imaginario en las representaciones de lo grotesco. A modo de recapitulación, dedicamos el capítulo final (capítulo 5) a la representación cinematográfica de la nación peruana en *Caídos del cielo*. Las nociones y el método de investigación se desarrollan en detalle en el marco teórico preliminar.

Al emprender el estudio de este film, hemos buscado que la representación cinematográfica y la realidad que refiere puedan apoyarse en una comprensión mutua, tanto en lo concerniente a la estética cinematográfica como en cuanto a las coordenadas sociales en las cuales dicha película fue producida. De este modo, los dos problemas identificados inicialmente se tornan uno sólo, pues al apoyarse mutuamente dan lugar al estudio de un único fenómeno: el discurso fílmico de *Caídos del cielo*.

Es mi mayor deseo que esta tesis sea un aporte académico útil y valioso para la comunicación social peruana y los estudios fílmicos en particular, que nutra la creciente diversidad de investigaciones y debates en torno al cine nacional y pueda así servir de referencia en próximos estudios.

A continuación, pongo en consideración del jurado la presente tesis titulada “Representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* (Lombardi, 1990)” para su respectiva evaluación.

MARCO TEÓRICO

Desde su estreno, la película peruana *Caídos del cielo* (Lombardi, 1990)¹ ha sido analizada desde diversos enfoques que suelen coincidir al destacar una cualidad característica: el film representa la realidad de la nación peruana en un momento histórico específico. Así, es considerada por ciertos críticos y académicos como un completo y riguroso retrato de la sociedad limeña contemporánea (Nogueira et al., 1992: 4; Pérez y Fernández, 2002: 295), cuyo ánimo pesimista va a provenir precisamente del “deterioro moral que acompañó a las crisis de los ochenta” (Protzel, 2009: 311). Aquellos autores que se aproximan a *Caídos del cielo* como pieza de un corpus mayor, sostienen que la obra filmográfica de Francisco Lombardi expone la sociedad peruana en su conjunto y llama la “atención sobre las características del contexto histórico” (Valdez, 2005: 151). De este modo, hallando en la literatura peruana el nutriente para una visión cinematográfica propia, la obra de Lombardi “combina los múltiples paisajes sociales de Perú [y] ofrece un documento extraordinario de las imágenes y sonidos rápidamente cambiantes del país” (Kristal, 2007: 107). Por último, quienes analizan en paralelo la obra lombardiana y *Caídos del cielo*, destacan de este film “los gestos y comportamientos arraigados en un aquí y un ahora: [...] era la capital del Perú en los años en que se devastaron esperanzas, cundiendo entre sus habitantes el sentimiento de estar precipitándose sin fin y de ser arrojados desde la cúspide de sus seguridades, reales o ilusorias” (Bedoya, 1992: 244).

Estas lecturas coincidentes dan lugar a una suerte de consenso en torno a *Caídos del cielo* y se complementan en una gran descripción del sentido de la película. Dicho consenso nos anima a estudiar a profundidad el film en sí mismo y en cómo se despliega para lograr este consenso a nivel de los significados y las interpretaciones.

Nos adentramos, entonces, en aquella relación —destacada por los autores mencionados— que emerge entre *Caídos del cielo* y la realidad peruana que le sirve de contexto y referencia para la representación. Para tal fin, planteamos el estudio de *Caídos del cielo* en relación a la realidad representada cinematográficamente. La presente tesis es el resultado de dicho estudio y en esta sección inicial desarrollamos su marco teórico.

¹ Cada vez que se hace referencia a una película por primera vez, indicamos entre paréntesis el apellido del director y el año de producción, obviándose esta indicación en menciones posteriores.

En la primera parte de este marco teórico, identificamos las nociones básicas de nuestra investigación y el modo en que se relacionan; los antecedentes teóricos y la metodología utilizada son aspectos que también exponemos en esta sección.

Con respecto a la metodología utilizada, puede ser útil aquí referir una analogía a la cual denominamos “objeto arqueológico”: un arqueólogo descubre una pieza de cerámica; lo primero que hace es establecer preguntas que relacionen tal objeto con la realidad y la historia de la formación social a la cual pertenece; lo último será preguntarse por el creador del objeto. Mediante la primera acción se interpretan las características estéticas del objeto en función del contexto histórico-cultural, validándose así el uno al otro: la realidad valida al objeto y viceversa. Para el arqueólogo, objeto y contexto se van iluminando mutuamente; difícilmente podría resolver tales cuestiones si se detuviese en el creador, cuya identidad personal (no así social) probablemente esté perdida para siempre. Procuramos llevar a la investigación cinematográfica un método análogo al relacionar un objeto cultural (como lo es una película, tanto como una pieza de cerámica) con su realidad e historia, en lugar de preguntarnos por el autor o sus otras obras. Relacionar una película a su realidad podría así permitirnos vislumbrarlos mutuamente, logrando una comprensión recíproca de ambos. Empezaremos pues por tratar la cuestión de la representación que media entre un producto cultural y la realidad social en la cual éste es producido.

En la segunda parte, desarrollamos la estética de *Caídos del cielo* y sus particularidades expresivas. En este lugar emerge lo grotesco como representación que responde a las características estéticas del film en mención. Lo grotesco se ciñe a la diégesis de *Caídos del cielo* por lo que recomendamos su aplicación cuidadosa a films de estética similar: cada película brinda sus propios conceptos y categorías particulares.

Que lo grotesco es una particularidad de *Caídos del cielo* se aprecia implícitamente en las reflexiones de algunos de los autores mencionados. Pero es Bedoya quien hace mención explícita de esta noción cuando destaca de *Caídos del cielo* sus “acentos grotescos [...] derivados de la frecuente incompreensión entre los personajes” (1992: 245). Estos acentos no sólo se hallan dentro de la diégesis y sus personajes ficticios, determinan también las cualidades estéticas del film. Así, “el trabajo plástico sobre la imagen” de *Caídos del cielo* se sostiene, en parte, en base a sus “insumos narrativos — exagerados, distorsionados o grotescos” (1992: 249). En la noción de lo grotesco

hallamos un valioso hilo conductor epistemológico que guía nuestra experiencia como espectadores e intérpretes del film.

Habiendo indicado los puntos relevantes de este marco teórico, exponemos a continuación, en detalle, sus alcances conceptuales y metodológicos, gracias a los cuales hemos logrado llevar a cabo la presente investigación.

Primera Parte:

Nociones básicas y método de investigación del discurso fílmico

a) El cine como expresión de la realidad social

La premisa que tomamos como guía del presente estudio puede formularse de manera sencilla así: una sociedad en un tiempo y contexto determinados puede conocerse, en mayor o menor medida, a través de las películas que produce.

Un planteamiento teórico que desarrolla esta premisa es el propuesto por Siegfried Kracauer en su obra *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. En ella el teórico alemán sostiene que las películas que una nación produce son “veraces expresiones de la vida contemporánea” (1985: 13) y permitirían la comprensión de los procesos sociales que han acontecido en una nación. El método practicado por Kracauer requiere del conocimiento de una película o conjunto de ellas (producto cultural) y de la historia (contexto social). Al confrontarlas, estas dos representaciones paralelas y correspondientes permiten reconstruir el entramado psicológico de un pueblo, entramado latente tanto en su proceso histórico como en su producción cinematográfica. La realidad social de una nación en un tiempo determinado sería el soporte común en el que se sostienen tanto la película como la memoria histórica. Dicha realidad social sería pues la mediadora entre ambas representaciones y así, del diálogo entre cine e historia —entre la representación y el contexto—, podría inferirse el rastro de lo psicológico.

El interés de Kracauer por el cine nacional radica en la posibilidad de comprender la disposición psicológica de un pueblo bajo un contexto social específico así como sus efectos, es decir “en las tendencias colectivas que prevalecen dentro de una nación en una determinada etapa de su desarrollo [su obra] no se ocupa de establecer una imagen del carácter nacional, supuestamente proyectado por encima de la historia, sino que trata de la fisonomía psicológica de un pueblo en un momento determinado” (*Ibid.*: 16). En ese sentido, Kracauer plantea una relación entre las disposiciones psicológicas propias de un pueblo, un determinado proceso político extremo y sus causas externas:

en el curso de su historia, todas las naciones desarrollan disposiciones que sobreviven a sus causas primarias y experimentan una metamorfosis propia, independiente. No pueden simplemente inferirse de factores externos corrientes, sino que, por el contrario, contribuyen a provocar reacciones contra esos factores. Todos somos seres humanos, si bien a veces lo somos de manera diferente. Esas disposiciones colectivas cobran impulso en ocasión de cambios políticos extremos. La descomposición de sistemas políticos deriva en la de los sistemas psicológicos (*Ibid.*: 17).

Llevando esta relación a nuestro caso a estudiar, la película *Caídos del cielo* (Lombardi, 1990), producida en la nación peruana en el contexto de fines de la década de 1980, podemos reconocer los siguientes elementos:

- proceso político extremo: la crisis socioeconómica peruana
- causas externas: el capitalismo tardío e introducción del neoliberalismo
- disposición de la población: conservadurismo de la clase media-alta

El objetivo de la presente tesis es comprender cómo la película *Caídos del cielo* representa la realidad peruana, teniendo en cuenta el proceso nacional de crisis durante la década de 1980. En vez de seguir el mismo objetivo que Kracauer (rastrear las disposiciones psicológicas de la nación peruana), nos enfocamos en la realidad que sirve de base a las representaciones de la obra cinematográfica y la historia.

En Kracauer consideramos también el corolario según el cual, para el estudio de las “expresiones de la vida contemporánea”, ningún film es despreciable. Todo film posee un valor que radica en su condición de producto de una sociedad en un contexto determinado y no en su popularidad, taquilla, calidad estética o recepción crítica. Esta valoración es debidamente acotada en el testimonio de Barbara Deming, ex encargada de la selección de películas a conservarse en la Biblioteca del Congreso de los EE.UU.:

Aun cuando uno pudiera decidir... cuáles fueron las películas más populares, podría suceder que al conservar las que han sido éxitos, se podría estar preservando reiteradamente el mismo sueño... y perdiendo otros sueños que no aparecen en las películas exitosas o más populares, pero que se manifiestan una y otra vez, en gran cantidad de filmes menos aceptados... y más baratos (en Kracauer, 1985: 15).

Para nuestro caso, la película *Caídos del cielo* fue producida en el contexto social peruano a fines de la década de 1980, cualidad que siguiendo a Deming y Kracauer, la justifica como expresión de la vida contemporánea en el Perú de dicha época².

Establezcamos a continuación nuestras nociones fundamentales para ingresar en ese universo de producción cultural que es el cine e identificar en él nuestro objeto de estudio.

² Véase también Siegfried Kracauer, *The mass ornament* (En esta tesis, cuando el volumen referido está en un idioma distinto al español, la traducción de la cita es nuestra), p. 75: “El lugar que ocupa una época en el proceso histórico puede determinarse por un análisis de sus manifestaciones superficiales discretas con mayor claridad que a partir de los juicios de tal época sobre sí misma. Tales juicios, tendencias de una era particular, no ofrecen un testimonio convincente de la constitución global del periodo. Las manifestaciones superficiales, en cambio, en virtud de su naturaleza inconsciente, permiten un acceso inmediato a la esencia del estado de las cosas. A la inversa, el conocimiento de este estado de cosas depende de la interpretación de aquellas expresiones superficiales. La esencia de una época y sus impulsos inadvertidos se esclarecen mutuamente”.

b) Hecho cinematográfico y hecho fílmico

En su obra *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Gilbert Cohen-Séat establece con pertinencia la distinción entre “hecho fílmico” y “hecho cinematográfico”, estando el primero contenido en el último. Para el teórico francés, una película es apenas uno de los múltiples hechos que existen al interior del cine como fenómeno social. El hecho cinematográfico estaría constituido no sólo por la película (hecho fílmico) sino también por hechos de influencia política, tecnológica, social, económica, religiosa, entre otros, de donde se desprende que la película “es solamente una parte del cine” (Cañizares, 1992: 100).

En virtud de esta precisión ontológica reconsideremos nuestra premisa inicial: Kracauer, cuyo objetivo es reconstruir el entramado psicológico de un pueblo a partir de la correspondencia entre historia y cine, considera hechos y procesos tecnológicos, políticos, sociales, laborales, empresariales, religiosos, así como diversas impresiones del ciudadano a lo largo de la época estudiada y los vincula a la labor de los equipos de producción, productores, guionistas, directores, así como al argumento de las películas de dicha época. De este modo, Kracauer describe notablemente ese complejo universo que Cohen-Séat denomina “hecho cinematográfico”. En nuestro estudio, no pretendemos abordar esa totalidad de sub-fenómenos que componen el hecho cinematográfico³; a diferencia de Kracauer, concentraremos nuestro estudio en la película *Caídos del cielo*, es decir únicamente en el “hecho fílmico”. Por consiguiente, toda correspondencia histórica abordada en nuestra investigación lo será únicamente en la medida en que sea expresada en la propia película.

Habiendo precisado que nuestra investigación se centra en la película propiamente dicha y en los aspectos de la realidad social expresados en ella, surge en seguida la interrogante: ¿Cómo expresa el film? Para elucidar esta interrogante, introducimos a continuación la noción de “diégesis”.

³ Por tanto, no consideramos hechos que aborda Kracauer en su obra dedicada al cine alemán, tales como el desarrollo de la tecnología cinematográfica, los gustos de la ciudadanía, la recepción del público, la censura y la legislación cinematográfica, la transición del poder en el gobierno nacional, los encuentros y desencuentros entre guionistas y la concreción de sus ideas, así como aspectos de la producción propiamente dicha, desde la concepción hasta la exhibición del film y sus repercusiones sociales.

c) Diégesis y discurso fílmico

La introducción del término *diégesis* supone considerarlo en su concepción filmológica original desarrollada por Étienne Souriau en el libro colectivo *L'univers filmique* y en el estudio previo *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*. “Original”, pues su aplicación posterior en teoría literaria —propuesta por Gerard Genette— ha generalizado un sentido limitado y distinto del término⁴.

Para llegar a la noción de diégesis, Souriau parte de una labor teórica de ordenamiento, definición y “descripción de los siete niveles diferentes de realidad que estructuran el universo fílmico [dando lugar a] la creación de un vocabulario filmológico” (Cooper, 2013: 71). Para Souriau⁵, el universo fílmico se estructura así:

Nivel afílmico: el mundo real, la realidad externa al reino fílmico; funciona como marco de referencia para el universo fílmico.

Nivel pro-fílmico: aquella parte del mundo real ubicada frente a la cámara cinematográfica y que adquiere una relación física y orgánica con el film.

Nivel filmográfico: el film fijado como puro objeto material (por ejemplo, el celuloide).

Nivel filmofónico: la realidad que se despliega en la pantalla durante el tiempo de proyección; constituye el límite entre el film como material físico concreto (nivel filmográfico) y el film como representación (nivel diegético).

Nivel diegético (o diégesis): está dado por “todo aquello que se considera representado por el film [y por] el género de realidad supuesto por la significación del film” (Souriau, en Boillat, 2009: 222).

Nivel espectadorial: lo que acontece en la persona del espectador tras la proyección: la recepción, la cognición, la impresión profunda, el comportamiento, etc.

Nivel creatorial: lo que acontece en la persona del creador del film en el transcurso de su labor creadora; del film se vuelve a la realidad externa.

⁴ Véase Alain Boillat, “La ‘diégèse’ dans son acception filmologique”, p. 218: “Genette creó en torno a la sola noción de ‘diégesis’ un conjunto jerarquizado de conceptos que, como ha notado Frank Kessler, sustituye de algún modo los otros términos del vocabulario filmológico donde la noción de ‘diégesis’ tiene una función descriptiva distinta. Sacada de su contexto original, el epíteto ‘diegético’ deviene entonces un topos del análisis narratológico de textos literarios, el emblema de una terminología específica de valor instrumental. [...] cuando Genette habla al final de los años 1960 de ‘diégesis’, no hace mención del cine ni de Souriau, y se contenta, en su obra posterior, con mencionar en una nota que dicho término ‘nos viene de teóricos del relato cinematográfico’, sin precisar autor alguno”.

⁵ Véase Eleftheria Thanouli, “Diegesis”, pp. 133-4 y Jacques Aumont (et al.), *Estética del cine*, p. 238.

La diégesis es, por tanto, “todo lo que pertenece [...] al mundo supuesto o propuesto por la ficción del film” (*Ídem.*). Este “todo” perteneciente al mundo representado por el film incluye “el espacio, el tiempo y el personaje” (*Ídem.*); así, mientras el espacio diegético es el espacio donde toman lugar los eventos en la película, el tiempo diegético es el tiempo en el cual tales eventos se desarrollan.

La diégesis puede distinguirse claramente de los otros niveles del universo fílmico, tal como lo ilustra Souriau con dos ejemplos. En el primero, distingue el espacio filmofánico y el espacio diegético: mientras que el primero es el espacio de la pantalla en blanco, el segundo es “el espacio reconstituido por el pensamiento del espectador” (*Ibíd.*: 221). En segundo lugar, distingue espacio pro-fílmico y espacio diegético, mediante el ejemplo “de dos decorados de estudio que pueden ser contiguos y estar diegéticamente [...] distantes a varias decenas de kilómetros” (Aumont y Marie; 2006: 61-2).

Por otro lado, Alain Boillat en *La ‘diégèse’ dans son acception filmologique* y Eleftheria Thanouli en *Diegesis*, destacan el rol que cumple “la inteligibilidad” del espectador, labor subjetiva necesaria para la existencia de la diégesis: “el espectador depende estrictamente de aquello que aparece en la pantalla (lo filmofánico) para poder inferir lo diegético, que es reconstruido en la mente. [...] Es la actividad mental del espectador la que descifra las diversas funciones de los elementos fílmicos con el objetivo de construir una diégesis coherente” (Thanouli, 2014: 134). La diégesis es completada y actualizada “‘en la inteligibilidad’ por el espectador [de modo que] el destinatario del mensaje recurre así a su ‘enciclopedia’ para completar mentalmente un universo que, en el cine, no es más que parcialmente el resultado de una (audio)visualización” (Boillat, 2009: 236).

El universo fílmico teorizado por Souriau supone un avance en la noción de “hecho fílmico” planteada por Cohen-Séat; tal avance nos permite apreciar que es en la diégesis donde hallamos la dimensión expresiva del film. Una película se realiza como expresión a través de aquella realidad representada e intelectualizada por el espectador: es en la diégesis donde se manifiestan (se presentan y expresan) los acontecimientos, su desarrollo en el tiempo y el espacio, el mundo y sus cualidades, la relación de ese mundo con los personajes, los personajes y sus biografías, su o sus múltiples historias, la lógica del mundo y de los mundos que hace posible. La diégesis es la manifestación del mundo representado por la película y es el nivel donde se desarrollan los

acontecimientos que dan forma al discurso fílmico. Diégesis y discurso fílmico son dos rostros del mismo film: el primero incide en el mundo representado, el segundo en lo que expresa en el curso de los acontecimientos.

En este sentido, llamamos *discurso fílmico* a lo expresado en la diégesis de una película en tanto representación. Es por aquello que la película expresa como discurso que la intelectualizamos y comprendemos: “leemos” al film en su discurso fílmico.

El objeto de investigación de la presente tesis es el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, es decir aquello que expresa dicha película en su diégesis. Cuando —siguiendo a Cohen-Séat— decimos que dado el hecho cinematográfico nuestra investigación se centrará en lo expresado en el film, estamos diciendo que su diégesis —siguiendo a Souriau— nos permite como espectadores intelectualizar un discurso fílmico que deviene así nuestro objeto de investigación.

Ya Cohen-Séat pensaba al film como “un objeto delimitado que se concreta como un discurso significante localizable con respecto al cine” (Cañizares, 1992: 100), pero un discurso relacionado con aquella “diferencia para él fundamental, entre el lenguaje verbal y la expresión visual” (*Ídem.*). Cohen-Séat establece un principio que aquí seguimos: “el film, por esencia, no es, no puede ser, ni puede devenir un lenguaje [aunque] en el estudio de la comunicación fílmica, la eliminación de la idea de lenguaje no implica la del discurso” (en Boillat, 2009: 240, nota 11). Al mismo tiempo Souriau, a propósito de un marco lógico subyacente a su teoría, recurre incisivamente a la lógica: “Pensemos en aquello que llaman ‘Universo del discurso’ [...] A este respecto, todo film, desde que se proyecta, instala un universo” (en Boillat, 2009: 236).

Es por ello que nuestro estudio de *Caídos del cielo* no aborda, por ejemplo, procesos históricos tales como la guerra civil peruana, la caída del Muro de Berlín o el cambio tecnológico a formato de video ya que tales hechos, entre otros, aunque propios de la realidad de la época, no existen en la diégesis de *Caídos del cielo*, no están instalados en su universo diegético, es decir, no son expresados en su discurso fílmico. Sí tomamos en cuenta para nuestro estudio hechos tales como la crisis económica, el desempleo, la inmigración a Lima o la apropiación de los espacios públicos por trabajadores informales, porque son parte constituyente de la diégesis, son expresión del discurso fílmico de *Caídos del cielo*. El hecho de que la realidad esté constantemente filtrándose en la diégesis se debe a que, como ya mencionamos, una película (como la historia) se apoya en ella, es su referencia y, por ello mismo, no toda la realidad es expresada en el

film. Debemos hallar las huellas de esa realidad en la diégesis y para ello nos es útil la historia. Precisamos entonces: “leemos” al film en su discurso fílmico para “leer” en éste la realidad referida.

Por tanto, si la ecuación triangular de Kracauer se formula así: “historia y película, entonces psicología de una nación” (véase Gráfico No. 1), la nuestra prioriza el vértice del triángulo ocupado por la película para estudiar su discurso fílmico, localizado en su mundo representado (diégesis), acudiendo para ello y de modo permanente a la historia y a la realidad referida (véase Gráfico No. 2).



Gráfico 1. Película, Historia y disposiciones psicológicas de una nación según Siegfried Kracauer



Gráfico 2. Película, Historia y realidad en nuestro estudio del discurso fílmico de *Caídos del cielo*

Antes de revisar la metodología con la cual abordamos el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, nos detendremos en aquellos elementos que permiten su construcción.

d) Escritura fílmica: elementos y aspectos complementarios

El discurso fílmico de una película se construye a partir de una *escritura fílmica*, constituida por tres elementos que definimos en función al universo fílmico de Souriau:

d1) **Luz**: se trabaja a nivel profílmico y se materializa, como resultado, en el nivel filmográfico (celuloide, video, sensor digital, etc.).

d2) **Sonido**: al igual que la luz, se trabaja a nivel profílmico y se materializa en el nivel filmográfico (sonido directo, sonido “no directo”, etc.).

d3) **Montaje**: articula el tiempo y el movimiento, trabajando el material a nivel filmográfico. En este sentido, lo denominamos también *articulación*.

Estos tres elementos de escritura fílmica son fundamentales para la creación de la diégesis y la expresión del discurso fílmico. Nos hallamos en una dimensión íntima de la diégesis (teorizada por Souriau) y, más aun, del hecho cinematográfico (teorizado por Cohen-Séat).

Es necesario considerar en esta dimensión íntima de la diégesis, la materialidad de la luz, el sonido y el montaje, y su consiguiente sujeción a las leyes de la mecánica. Esta determina un hecho crucial en el cine: la percepción de movimiento continuo. En base a esta materialidad de la escritura fílmica, definiremos algunos aspectos complementarios, igualmente necesarios para la apreciación del discurso fílmico:

d4) **Cinegrama:** se trabaja en el nivel filmográfico y se manifiesta en la percepción de movimiento en el nivel filmofónico. En su obra *El río de las imágenes*, Ichi Terukina explica que si bien la fotografía y el cinegrama comparten idéntica materialidad (fijación de cuantos de luz en una emulsión sobre celuloide), ambos son cualitativamente distintos. Mientras la fotografía por sí misma es un sistema, el cinegrama se realiza únicamente como parte integrante del sistema audiovisual al cual está articulado en un intervalo de tiempo de 1/24 de segundo. Es solo durante la proyección que el cinegrama cobra su verdadero valor como unidad de sentido, siempre en función al sistema de cinegramas que componen la película (2004: 43-52).

d5) **Toma cinematográfica:** conjunto de cinegramas cuyo sentido se percibe como una sección de tiempo-espacio rigurosamente continua y homogénea. La diégesis de una película se articula por el montaje de tomas cinematográficas⁶.

d6) **Posición de enunciación:** un último aspecto complementario a la escritura fílmica nos remite al nivel creatorial y su relación con la percepción del espectador. En el ensayo *Posición, intervalo y articulación: las primeras herramientas de la enunciación audiovisual*, Raúl Zevallos denomina *posición de enunciación* a aquella intención consciente que se instala en la filmación mediante la posición de la cámara (2006: 59-60). La posición de enunciación es la evidencia de una conciencia activa que selecciona y discrimina la realidad, que dialoga y negocia con las características y condiciones técnicas de la cámara y con los elementos de escritura fílmica a su disposición en pos de una expresión, del discurso fílmico. La posición de enunciación evidencia el *estar siendo* de una conciencia creatorial cuando trabaja en el nivel

⁶ Para referirnos a una toma cinematográfica, indicamos TC y asignamos un número, p. ej: [TC 1].

profílmico, pero también del modo particular de ese *estar siendo*. La posición de enunciación vincula así el nivel espectral con el creatorial.

El cinegrama, la toma cinematográfica y la posición de enunciación complementan la escritura fílmica y hacen posible la diégesis y el discurso fílmico.

Al abordar la realidad referida en la diégesis, nos basamos en los elementos de la escritura fílmica y sus tres aspectos complementarios. De este modo pretendemos realizar un estudio más profundo y elemental del discurso fílmico, en principio. Luego, éste nos permitirá comprender la realidad referida en la película estudiada.

Habiendo identificado y definido las nociones empleadas en nuestra investigación, nos referimos ahora a la metodología aplicada en nuestro estudio del discurso fílmico.

e) Fenomenología del discurso fílmico

La fenomenología aplicada al estudio fílmico forma parte de nuestra metodología de investigación. En *Ser y tiempo*, Martin Heidegger sostiene que el sentido formal de la fenomenología como concepción metodológica es:

hacer ver desde sí mismo aquello que se muestra, y hacerlo ver tal como se muestra desde sí mismo [...] ¿Qué es eso que la fenomenología debe “hacer ver”? [...] ¿Qué es lo que por esencia necesariamente debe ser tema de una mostración explícita? Evidentemente, aquello que de un modo inmediato y regular precisamente no se muestra, aquello que queda oculto en lo que inmediata y regularmente se muestra, pero que al mismo tiempo es algo que pertenece esencialmente a lo que inmediata y regularmente se muestra, hasta el punto de constituir su sentido y fundamento (1997: 57-8).

Precisamente, en este “deber hacer ver” y “hacer ver desde sí mismo” puede hallarse la relación entre fenomenología y discurso fílmico. Todo discurso fílmico plantea una experiencia espectral de la realidad referida en la diégesis. Sin embargo, para el espectador, los elementos de escritura fílmica quedan ocultos y, a cambio, experimenta inmediatamente la diégesis que estos construyen. Aquellos se mantienen implícitos; ésta, explícita. Así pues, basamos nuestro estudio en los elementos de la escritura fílmica porque es “desde” este nivel elemental que “regularmente no se muestra”, que el discurso fílmico “hace ver desde sí mismo” la diégesis que percibe el espectador.

En *Phenomenology and film*, David Sorfa (2014: 353) sintetiza en dos los modos en que se orienta la fenomenología aplicada al cine⁷:

⁷ En la última década del siglo XX, la fenomenología aplicada al cine logró presencia con los aportes de Vivian Sobchack en *The address of the eye* y de Allan Casebier en *Phenomenology of Film*. Estas obras ilustran los modos a y b, respectivamente, identificados por David Sorfa. Ninguna de estas desarrolla, sin

Modo A: como experiencia cuando vemos un film

Modo B: como la relación que el film tiene con la realidad que forma su base.

Por otro lado, las ideas de Amédée Ayfre responden a una necesidad de abordar el modo B junto al modo A. Ayfre sostiene la existencia de una verdad humana contenida en el cine en su totalidad, es decir en el cine como “el diálogo incesante del hombre con la realidad física, [siendo el cine] registro de esa relación simbiótica entre intención y resistencia, entre autor y material, entre mente y materia” (Andrew, 1978: 240).

Esta relación dialógica cobra importancia en la comprensión e interpretación del discurso fílmico, por ejemplo, en el caso de la posición de enunciación, ya que ésta implica una correlación entre la experiencia espectral y la experiencia creadora del film, donde la primera percibe e interpreta a la segunda. En efecto, la posición de enunciación supone la experiencia en el nivel espectral de una experiencia en el nivel creacional: la conciencia y la intención a nivel creacional se manifiestan en la diégesis que el espectador experimenta.

La idea de posición de enunciación puede situarse así en el proyecto formulado por Vivian Sobchack en *The address of the eye*, donde plantea la necesidad de “recoger los modos por los cuales la dialéctica entre pantalla y espectador ponen en juego un intercambio comunicativo” (Rushtone y Bettinson, 2010: 180). En ese sentido, la posición de enunciación pertenece a la instancia dialéctica comunicativa que Sobchack define como *intencionalidad*, es decir aquella “correlación invariante que estructura y dirige nuestra experiencia y que, desde el inicio, le infunde significado” (1992: 34). Esta dialéctica comunicativa es reafirmada por Sobchack cuando sostiene que “en esta conjunción espectador-película, las dinámicas, modulaciones y efectos de los actos de percepción cinemática visual y auditiva se correlacionan con las estructuras de la expresión cinemática” (2009: 436). Una aproximación fenomenológica de este tipo resulta útil para comprender el discurso fílmico en tanto expresión⁸ pero también en tanto comunicación de la experiencia creador/espectador.

Así, la fenomenología que aplicamos al discurso fílmico de *Caídos del cielo* se despliega en nuestra investigación:

embargo, la perspectiva iniciada por Ayfre que seguimos aquí. Sobchack toma como base de su estudio a Don Ihde y Merleau-Ponty, mientras Casebier a Husserl. Véase Richard Rushtone y Gary Bettinson, *What is film theory? An introduction to contemporary debates*, pp. 177-8.

⁸ Aquí se enmarca también la experiencia de la imagen simbólica que desarrollamos en la segunda parte de este marco teórico bajo el título “Simbolismo del imaginario”, véase *infra*, p. 55.

a) como estudio del discurso fílmico no desde lo explícito, la diégesis, sino a través de lo no explícito pero fundamental: los elementos de la escritura fílmica y sus aspectos complementarios, los cuales construyen y hacen posible (“hacen ver”) la diégesis (y su expresión como discurso fílmico) al espectador.

b) como estudio del discurso fílmico desde la experiencia del hombre ante su realidad y como dialéctica comunicativa. Tal es el caso de la posición de enunciación y la comunicación de la experiencia en el nivel creadorial (creador en el nivel afílmico) a la experiencia en el nivel espectral (espectador en el nivel diegético).

Una última aplicación de la fenomenología en nuestro estudio corresponde a la cuestión de la interpretación en tanto relación del espectador con la realidad que sirve de base al film. Ayfre sostiene que “para el fenomenólogo, presenciar un film es un proceso por el cual interpretamos, desde nuestras perspectivas personales, los signos de la naturaleza y los signos del hombre” (Andrew, 1978: 244). En efecto, en nuestro estudio de *Caídos del cielo* realizamos como espectadores una interpretación en la cual “dialogamos” con la realidad peruana referida en la diégesis, a la vez que experimentamos el diálogo entre el creador y dicha realidad. Si “el sentido de la descripción fenomenológica en cuanto método es el de la interpretación” (Heidegger, 1997: 60), entonces la metodología que aplicamos en nuestro estudio nos remite a una fenomenología del discurso fílmico: interpretación de la diégesis (explícita) de una película (*Caídos del cielo*) y de su escritura fílmica (no explícita) en relación con la realidad referida.

Esta fenomenología del discurso fílmico se completa metodológicamente en la *recontextualización*, interpretación del discurso fílmico en función de sus referencias a la realidad. Así, la recontextualización considera la dialéctica permanente entre discurso fílmico y la realidad referida, necesaria para su interpretación y comprensión mutua.

f) Realidad, referencia y recontextualización del discurso fílmico

Si, como mencionamos antes, “leemos” al film en su discurso fílmico para “leer” en éste la realidad referida, esta acción implica considerar al “texto” y su contexto en una misma esfera dialéctica. De este modo, al estudiar tanto el discurso fílmico de *Caídos del cielo* como la realidad referida en su diégesis (realidad peruana), incluimos el contexto en nuestra interpretación del film. En respaldo a esta acción metodológica, Robert Stam ha resaltado que “el carácter codificado, de construcción, que define al discurso artístico no excluye forzosamente las referencias a la realidad” (2001: 373).

Jacques Derrida enfatiza la importancia de contextualizar las referencias cuando aclara⁹ que “el concepto de texto o de contexto [...] incluye y no excluye al mundo, la realidad, la historia. [...] el texto no es un libro, no está encerrado en un volumen a sí mismo confinado en una biblioteca. No suspende la referencia” (1988: 137). La referencia a la realidad es fundamental para nuestro estudio: constituye el eje dialéctico entre discurso fílmico y realidad, y posibilita la recontextualización como método de investigación.

Habiendo precisado la relación entre película, diégesis y discurso fílmico, retomamos la idea de subjetividad del espectador¹⁰: al recontextualizar la diégesis, acontece en el espectador un ejercicio de interpretación. La historia, memoria de la realidad, auxilia este ejercicio espectral¹¹. Nuestro estudio de *Caídos del cielo* parte entonces de una praxis hermenéutica: nuestra interpretación efectuada primero como espectadores, luego profundiza en la recontextualización del discurso fílmico a partir de sus referencias a la realidad (Véase Gráfico No. 3). Nuestra experiencia como espectadores precede a nuestra labor de interpretación. Para su comprensión mutua, metodológicamente, la obra cinematográfica y su contexto nunca se hallan disociados en esta tesis.



Gráfico 3. Recontextualización del discurso fílmico a la realidad referida

⁹ Derrida ha llegado incluso a redefinir su noción de *deconstrucción* en términos de una necesidad de recontextualización, de una permanente referencia a la realidad. Véase Jacques Derrida, *Afterword: Toward an ethic of discussion*, p. 136: “podemos llamar ‘contexto’ a la total “*real-historia-del-mundo*” [...] Una de las definiciones de la llamada deconstrucción sería el esforzarse por tomar en cuenta aquel contexto sin límites, por brindar la atención más amplia y aguda posible al contexto, llegando a un incesante movimiento de recontextualización. La frase —que para algunos se ha vuelto una especie de slogan, en general muy mal comprendido— sobre la deconstrucción (“*no hay nada afuera del texto*”), no significa otra cosa: *no hay nada afuera del contexto*. En esta forma, que dice exactamente lo mismo, la fórmula habría sido indudablemente menos chocante” (las cursivas son nuestras).

¹⁰ Aquí debemos recordar el rol del espectador en la “inteligibilidad” de la diégesis, tal como lo destaca Souriau y, con él, Boillat y Thanouli. Véase *supra*, p. 26.

¹¹ En consecuencia, los límites de nuestro estudio son: por un lado la realidad como contexto, como referencia, y por otro, el discurso fílmico. En términos de Souriau, este estudio de *Caídos del cielo* aborda la dialéctica entre dos niveles del universo fílmico: la diégesis (expresada en el discurso fílmico) y el nivel afílmico (su realidad referencial).

Culminando esta sección, podemos afirmar que la presente tesis se basa, en cuanto a método, en una incesante recontextualización de *Caídos del cielo*, la cual nos conduce a la interpretación y comprensión mutua del discurso fílmico y la realidad referida en él.

Intermedio

La importancia social que ciertos pensadores han atribuido a la realidad referida en las producciones cinematográficas ha motivado el surgimiento de teorías cinematográficas que abordan la diégesis y el discurso fílmico en función de sus posibilidades y efectos en la sociedad. Dichas teorías han sido agrupadas bajo la etiqueta de *realismo*. Un enfoque particular de este realismo nos concierne por su cercanía a nuestra metodología, pues problematiza la relación de la diégesis con la sociedad y la historia. A este enfoque hemos denominado aproximación historicista y está representado por Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. Reviemos las ideas clave que respaldan este enfoque y complementan teóricamente la metodología usada en nuestra investigación.

g) Cine e historia: dos aproximaciones historicistas al realismo

La amistad entre Benjamin y Kracauer produjo un valioso intercambio intelectual respecto al rol de los medios masivos de comunicación en el proceso histórico del arte y en torno al carácter de su producción en el contexto del capitalismo. Luego de exponer brevemente sus ideas, destacamos los puntos relevantes para la metodología aplicada en nuestra investigación.

g1) Benjamin: la politización del arte y la opción emancipadora del cine

En la década de 1930, Walter Benjamin publica los ensayos *Pequeña historia de la fotografía* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en los cuales establece los fundamentos de lo que denominamos teoría historicista del cine. Este pensador alemán sostiene que la aniquilación del modo aurático¹² de la obra de arte en la era industrial y el protagonismo de las masas como nuevo receptor de arte, han propiciado dos opciones estéticas para el cine contemporáneo:

¹² Benjamin define el *aura* como aquel valor cultural que otorga a la obra de arte su carácter lejano, elevado, inaccesible y casi sagrado; dicho valor es aniquilado por la reproductibilidad técnica y los medios de comunicación pues acercan el arte a las masas y permiten a éstas su apropiación.

- El espectáculo: dirigido a la alienación de las masas
- El realismo: dirigido a la emancipación de las masas

La primera opción, el espectáculo, es la del fascismo que en aquella década controla junto a Hollywood, los medios de producción y la sujeción tecnológica de las masas. El cine como espectáculo alienante es un soporte clave de la guerra y constituye lo que Benjamin llama “estetización de la política”. La segunda opción lleva en cambio un carácter emancipatorio que se realiza en el adecuado ejercicio de apropiación y control de los medios técnicos y productivos por parte de las masas. Su semilla expresiva se encontraba en el cine soviético y en excepciones hollywoodenses como el cine de Chaplin. Esta segunda opción conduce a la “politización del arte”. Para Benjamin, la teleología del cine consiste en una evolución social de las masas mediante el uso efectivo de los medios técnicos que el capitalismo ha creado para su alienación.

Benjamin sostiene en un segundo momento que arte y técnica se han fusionado en el cine. Esto permite a las masas acceder a una realidad hasta entonces imperceptible a la vista, posibilidad en la cual Benjamin ve posibilidades emancipatorias:

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. [...] Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo (1989b: 47-8).

Los primeros planos y la velocidad de filmación a los que Benjamin alude son parte de lo que hemos definido como elementos de escritura fílmica. Es por la revelación de esa realidad imperceptible al hombre que estos elementos de escritura fílmica permiten al cine un realismo que potencia la politización del arte. Benjamin destaca así un vínculo entre los elementos de escritura fílmica y la estética realista, vínculo fundamental para la función emancipadora del arte.

De este modo, y dejando atrás la contemplación aurática del arte, el espectador de un film se vuelve un crítico de su realidad, un “experto [un] examinador que se dispersa” (*Ibíd.*: 55) en la sala de proyección. Ello convierte al cine en “un acto necesariamente social y potencialmente interactivo y crítico” (Stam, 2001: 87). Al extender las fronteras de la técnica, la industria capitalista ha ampliado también las fronteras del arte y la

percepción de la realidad, propiciando así el surgimiento de la función emancipadora de la estética y tornando en acto crítico el carácter nocivo del espectáculo de masas.

Benjamin considera que el cine de espectáculo existe como monumental producción de imágenes, al igual que la fotografía publicitaria y las revistas ilustradas. Pero a medida que crece el “mundo o visión global que produce y nos presenta esta industria, la cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación” (1989a: 82). Contra esto, Benjamin propone incorporar a tales imágenes elementos complementarios como las leyendas, notas, pies de imagen, etc. que permitan reasociarlas a su referente, historizarlas y acceder así a “las relaciones de vida” subyacentes, sin las cuales toda representación “se queda en aproximaciones”. Esta reasociación no sólo es necesaria para acceder a las relaciones de vida negadas al universo de imágenes fugaces, sino urgente en caso de atentados contra la vida, como se dio en el contexto del régimen nazi vivido por Benjamin. De tal magnitud es la importancia social y política a la cual ha accedido el cine:

¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo —descendiente del augur y del arúspice— descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía”, se ha dicho, “será el analfabeto del futuro”. ¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos? (*Ídem.*).

El caso del cine es aun más delicado que el de la fotografía y la publicidad: “el que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes” (*Ibíd.*: 32). Benjamin prevé entonces la necesidad no sólo de historizar al cine, sino de recontextualizarlo.

Considerando el marco histórico y cultural que traza Benjamin respecto de los medios de comunicación masivos y su rol en el contexto capitalista, destacamos dos ideas tuyas que complementan nuestro método de investigación:

- Nuestro estudio parte de la experiencia del espectador de cine, medio masivo de comunicación: el investigador es un espectador “examinador que se dispersa” viendo una película, ya que la observa de manera crítica. Estudiamos *Caídos del*

cielo como cualquier espectador crítico de su realidad referida, en este caso del contexto social peruano en la década de 1980.

- La comprensión del film nos conduce a un acto de historización. Reasociamos la diégesis de *Caídos del cielo* a su contexto, historizándola, para acceder a las relaciones de vida subyacentes al discurso fílmico. Nuestra tesis pretende así ser la “leyenda” o “pie de film” que *Caídos del cielo* requiere para la comprensión de la realidad referida, de modo que ésta no quede “en aproximaciones”.

g2) Kracauer y la salvación de la historia por el cine: un proyecto inacabado

La producción teórica de Siegfried Kracauer abarca tres décadas (de 1927 a 1960) y consta del ensayo *Photography*, el libro *Teoría del cine: La redención de la realidad física* y el borrador de éste, escrito veinte años antes, al que llamamos *Cuadernos de Marsella 1940*, siguiendo el valioso artículo de Miriam Hansen titulado “*With Skin and Hair*”: *Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940*. En comparación con Benjamin, quien ve en las posibilidades históricas y estéticas del cine y los *mass media* una opción emancipadora frente al fascismo y la industria de la guerra, el pensamiento de Kracauer problematiza la esencia de la diégesis y el cine en un mundo azotado por la muerte y la alienación, un mundo “después de Auschwitz”.

La producción teórica de Kracauer, incluyendo la ya citada *De Caligari a Hitler*, es desarrollada bajo la experiencia primordial del nazismo y la Segunda Guerra Mundial. En *Photography*, Kracauer formula con lucidez el rol alienante de los *mass media* en los años inmediatamente previos al nazismo —con semejanzas a Benjamin—, mientras que en *Cuadernos de Marsella 1940* elabora su teoría realista del cine, ya en carrera al exilio y con el aire cargado de guerra y masacre. Si en el estudio de posguerra *De Caligari a Hitler*, explora los vasos comunicantes entre cine e historia para hallar el flujo psicológico de la nación alemana encaminada hacia el fascismo, en su última obra, *Teoría del cine*, Kracauer enfrenta la cuestión definitiva de un cine que emerge entre las ruinas del holocausto.

Para Kracauer, la fotografía sintetiza el problema de la memoria y la realidad en el contexto capitalista: no es el recuerdo lo que propicia una fotografía en el espectador, mucho menos la revelación de una realidad; por el contrario, implica el olvido. El espectador de una foto se halla ante los residuos de un presente ya inexistente, ante un espacio de mera “semejanza” donde ha quedado plasmada no la experiencia vivida sino

un tiempo efímero. La fotografía constituye así una doble alienación: aquella del objeto fotografiado y aquella del espectador; constituye un extrañamiento de la experiencia.

La abuela, en la fotografía que Kracauer pone como ejemplo¹³, “no devuelve la mirada a través de las generaciones. [...] la brisa de futuro que hace estremecerse al espectador es la de su propia contingencia material [...] De este modo, antes que prevenirla, la fotografía posibilita un encuentro momentáneo con la mortalidad, con la conciencia de una historia en la cual no estamos” (Hansen, 1993: 455-6). La persona que vemos —sostiene Kracauer— no es más que una “imagen espectral” que “se disuelve en una suma de detalles, como un cadáver, todavía en pie como si rebosara de vida” (1995a: 55). La avidez con que este tipo de imágenes-espectro son producidas en el seno del capitalismo está íntimamente relacionada con una crisis de la memoria y lo significativo.

La tormenta de fotos derriba los diques de la memoria. El asalto de esta masa de imágenes es tan poderoso que amenaza con destruir la conciencia, potencialmente existente, de todo rasgo significativo. [...] Que el mundo las devore es un síntoma del *miedo a la muerte*: en su pura acumulación, las fotografías intentan alejar la muerte, que es parte de toda imagen de la memoria. [...] Sólo en apariencia el mundo es arrancado de las garras de la muerte, pues en realidad, ha sucumbido ante ella (*Ibid.*: 58-9).

El cine comparte las cualidades ontológicas de la fotografía y les infunde su carácter cinematográfico. Como ocurre con la incesante producción de la imagen fotográfica, también la producción cinematográfica en el capitalismo se opone a la memoria. A la memoria corresponde lo significativo de la realidad; a la imagen, sus residuos.

La fotografía aprehende lo dado como un *continuum* espacial (o temporal); la imagen de la memoria retiene lo dado únicamente en la medida que es significativo. En tanto que lo que es significativo no puede reducirse a términos de espacialidad o temporalidad, las imágenes de la memoria son lo opuesto de la representación fotográfica. En la perspectiva de la última, las imágenes de la memoria parecen ser fragmentos —pero sólo porque la fotografía no incluye el significado al cual aquellas refieren y en relación al cual ellas dejan de ser fragmentos. De modo similar, desde la perspectiva de la memoria, la fotografía aparece como un revoltijo conformado

¹³ Kracauer ilustra su teoría con un caso de la vida cotidiana en la urbe: el álbum familiar. Véase Siegfried Kracauer, *Photography*, p.48: “Uno tiene que creer a sus padres —que afirman haberla recibido de ella— que esta fotografía retrata a la abuela, de quien uno no retiene más que unos cuantos detalles que también pueden olvidarse con el tiempo. Ni siquiera los testimonios de aquellos que la vieron son del todo confiables. Podría ser después de todo que la fotografía retrate no a la abuela sino a una amiga que se le parecía. Ninguna contemporánea suya vive. ¿Y la cuestión del parecido? La imagen desde entonces se ha estropeado. Pero la ahora oscurecida figura tiene tan poca semejanza con los rasgos que aún se recuerdan, que los nietos se asombran ante el imperativo de hallar en dicha fotografía a su abuela fragmentariamente recordada. Muy bien, entonces es la abuela; pero en realidad es una jovencita cualquiera de 1864. La chica sonríe permanentemente, siempre la misma sonrisa. La sonrisa ha sido capturada y aun así ya no refiere a la vida de la cual ha sido tomada. La semejanza ha dejado de ser una ayuda”.

en parte por basura. Lo significativo en las imágenes de la memoria está ligado en su contenido a lo verdadero (*Ibíd.*: 50-1).

Cuando por medio de la conciencia, la memoria reúne todas las imágenes significativas (ligadas a lo verdadero), obtiene una “imagen definitiva”, es decir, aquella imagen que “preserva lo inolvidable”: “la imagen definitiva de una persona será la historia real de esa persona” (*Ibíd.*: 51). Una “conciencia libre” permite a la memoria rastrear las imágenes significativas de la realidad y reconstituirla en la “historia real”. Es dicha “conciencia” la que rescata del olvido a las imágenes de la memoria. Todo lo contrario, “en una fotografía, la historia de una persona es enterrada” (*Ídem.*).

A través de la industrialización de la fotografía, la sociedad capitalista ha producido un universo de imágenes que componen el “archivo general” de una realidad reducida al límite, vestigios de una realidad vaciada de lo significativo. La técnica fotográfica sintetiza esta alienación característica de la sociedad capitalista pues es ajena a la intervención del hombre. Sin embargo —he aquí la paradoja—, Kracauer considera que es precisamente esta cualidad técnica de la fotografía la que puede ayudar a la conciencia a reconstituir la “historia real”: sólo la fotografía es capaz de mostrar a una conciencia confinada en la naturaleza su propia “base material” pues “la misma naturaleza que aparece en la fotografía florece en la realidad de la sociedad producida por el modo de producción capitalista” (*Ibíd.*: 61). Es gracias a la fotografía y a su tecnología alienante que “por primera vez, el mundo inerte se presenta a sí mismo independiente de los seres humanos. [...] Es tarea de la fotografía difundir esta base de la naturaleza no examinada aun” (*Ibíd.*: 61-2). El cine permitiría entonces a la conciencia libre reordenar los fragmentos y residuos dispersos del “archivo general” de la memoria. La realidad podrá así ser reconstituida en su “historia real”, es decir, podrá ser “rescatada”. Para Kracauer, el acercamiento crucial entre la conciencia y el “archivo general” de la realidad por medio de la fotografía y el cine es la última oportunidad de la “historia”, el “todo-o-nada” histórico para revertir la alienación social causada por la producción capitalista.

En su obra definitiva, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Kracauer corrobora estas ideas y las desarrolla abogando por las posibilidades del cine en función de salvaguardar la realidad y la historia. Aunque el tono está marcado por la conciencia del holocausto, termina imponiéndose la fe en el cine como proyecto:

El cine vuelve visible lo que no vimos, o quizá no pudimos ver, antes de su advenimiento. Nos ayuda de manera efectiva a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas. Literalmente, rescatamos a ese mundo de su estado letárgico, su estado de virtual inexistencia, tratando de experimentarlo a través de la cámara. Y somos libres de experimentarlo a causa de nuestra propia fragmentación. El cine puede definirse como un medio de expresión particularmente dotado para promover el rescate de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, aprehender los objetos y acontecimientos que comprenden el flujo de la vida material (1989: 368).

La aprehensión de este “flujo de la vida material” reside en la capacidad del cine “para registrar lo cotidiano, lo contingente y lo azaroso” (Stam, 2001: 99) de la “realidad física”¹⁴. Esta cualidad se cristaliza en el primer cine de los Hnos. Lumière, en los documentales de Joris Ivens y Georges Franju, en las comedias físicas de Buster Keaton, Harold Lloyd y Mack Sennet, pero también en el cine de posguerra encarnado en corrientes como el Neorrealismo, en películas como *Fresas salvajes* (Bergman, 1957) o en estilos como el del bengalí Satyajit Ray¹⁵ en *Aparajito* (Ray, 1956). Éste sería un cine donde la realidad encuentra la oportunidad de recuperar su historia: un cine realista que se fundamenta en el mundo material para salvar la realidad.

Podemos comprender ahora con mayor precisión lo que motiva a Kracauer distinguir un cine *realista* y un cine *formativo* (1989: 53 y ss.). Antes que una clasificación estética, esta distinción supone el límite entre lo que permite y lo que no permite al cine ser un registro de la realidad lo suficientemente material para posibilitar a la conciencia y la memoria de lo significativo reconstituir su historia. Un cine formativo como el expresionismo alemán, el *cine d'art* y el gran espectáculo, de Hollywood al cine nazi, es un cine cuya abundancia de artificios opaca los pocos residuos de realidad e incrementa la tendencia de la imagen fotográfica al olvido, la enajenación y la muerte, resultando en una alienación de la realidad y el olvido de su historia

La importancia que Kracauer da al cine se hace más evidente en el contexto de la guerra. Exiliado en Francia en 1940, a la espera de escapar por la frontera a España, redacta el borrador de lo que veinte años después sería *Teoría del cine*. Su compañero en el exilio, Walter Benjamin, se quitaría la vida al intentar atravesar los Montes Pirineos y verse acorralado. Es durante aquellos meses fatídicos que Kracauer escribe intensamente en sus *Cuadernos de Marsella 1940*, los argumentos principales de su teoría materialista del cine, que también podríamos llamar teoría de la realidad física:

¹⁴ Llamado previamente “dimensión material” en *Cuadernos de Marsella 1940*.

¹⁵ El lírico testimonio de Akira Kurosawa sobre la obra de este cineasta resulta propicio a las ideas de Kracauer. Cf. Andrew Robinson, *The Apu Trilogy*: “No haber visto el cine de Ray es como existir en el mundo sin ver el sol ni la luna”.

El cine trae a escena al total del mundo material; yendo más allá que el teatro y la pintura, el cine por primera vez, pone en movimiento lo existente. No busca ser un impulso para elevar, mediante una intención, antes bien empuja hacia abajo, para recolectar y llevarse consigo hasta los desperdicios. Está interesado en lo rechazado, en lo que sólo está allí —adentro y afuera del ser humano. Para el cine, el rostro no cuenta a menos que debajo incluya al *cráneo-de-la-muerte*. “Danza macabra” ¿Hacia qué final? Eso está por verse (en Hansen, 1993: 447).

La alusión al *cráneo-de-la-muerte* es crucial: mientras el cine formativo (Hollywood, cine nazi, *film d’art*) esconde y hace olvidar en infinitos primeros planos el proyecto de muerte y guerra que esos rostros llevan a cabo, el cine realista podía “poner en movimiento” al “mundo material” para posicionar ese rostro nefasto en el lugar que le corresponde en la historia así recuperada.

El estado de catástrofe mundial requería una enérgica problematización de las contradicciones sociales en el campo del arte, de lo estético como experiencia político-histórica y de la contingencia del ser humano. En esta problemática, el cine emerge para Kracauer como posibilidad, como proyecto en torno al cual gira la suerte de la historia y la realidad. Proyecto inacabado, pero no frustrado ni cerrado: antes y después de la guerra y del holocausto, Kracauer siempre insistió en sus posibilidades.

En años recientes, cineastas como Abbas Kiarostami en *Y la vida continúa...* (Kiarostami, 1991), Michael Haneke en *Escondido* (Haneke, 2005), Manoel de Oliveira en *Una historia hablada* (De Oliveira, 2003) y el recientemente fallecido Theo Angelopoulos en *La eternidad y un día* (Angelopoulos, 1998) parecen darle la razón: estas películas, altamente elaboradas, reclaman ante todo poner en escena los elementos del mundo para recuperar la realidad y su historia, liberándola así del “enterramiento” a la que la producción incesante de espectáculo, publicidad e imágenes espectrales la confinan. En este sentido, Jean-Luc Godard ocupa un lugar especial al emprender con *Historia(s) del cine* (Godard, 1988-1998) lo que podría ser un punto culminante en el proyecto de Kracauer¹⁶ en torno al cine, la historia y la salvaguarda de la realidad. Para el historiador François Furet, con esta película “Godard no solamente muestra el siglo por las imágenes, él lo salva” (2000: 8).

¹⁶ Véase Jean-Luc Godard y Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, p. 67: “El cine es una imagen del siglo, cualquiera sea esa imagen, mucho más que lo pudiera ser una novela, es la metáfora misma. En relación a la Historia, cualquier beso del cine o el mínimo balazo del cine es más metafórico que la literatura. Su materia es metafórica en sí misma. Su realidad ya es metafórica. Es una imagen que corresponde al hombre medio, no a lo infinitamente pequeño de los átomos ni a lo infinitamente grande de las galaxias. Lo que más se ha filmado, son hombres y mujeres de edad media. El cine los encuentra sencillamente, en un lugar en el que está en el presente y en la vida, da cuenta de ellos; el cine es el cronista de la Historia, podría ser el cronista e incluso si se hiciera en seguida una investigación científica válida, se tendría el fundamento social, no se olvidaría lo social”.

Proyecto abierto y, por tanto, también listo para nutrir iniciativas académicas, nuestras inquietudes y perspectivas epistemológicas hallan en la teoría de Kracauer un valioso y fértil marco teórico. Hemos hecho notar que nuestra investigación parte de tres nociones: película, historia y realidad, estando las dos primeras ancladas a esta última. Partimos del discurso fílmico de *Caídos del cielo* para reasociarla a la realidad peruana. Ello supone una conciencia que ordene las imágenes significativas de la memoria y reconstruya, con la ayuda del medio cinematográfico y su estética realista, los rastros diseminados de esa realidad. Nuestra investigación continúa así las premisas de Kracauer: tal como rememora en su último libro *History: the last things before the last*, su propósito final ha sido pensar el cine desde “los diversos paralelos existentes entre historia y los medios fotográficos, entre la realidad histórica y la realidad de la cámara” (1993: 425, nota 6). Tal es el espíritu que impregna epistemológicamente la elaboración de esta tesis.

Una voz escéptica podría objetar: “¿comprender la realidad analizando una ficción?”. Hemos visto que el término ficción no cabe en la teoría de Kracauer sino arte, que en el caso del cine se justifica por sus atributos dirigidos a salvaguardar la realidad en una sociedad abrumada por la producción capitalista de imágenes y a evitar su confinamiento en el olvido. Se trata de un ejercicio de aproximación a la realidad a través de la representación cinematográfica, el cual también puede verse como un ejercicio de “arqueología”: a partir del estudio de una película en su tiempo y contexto, pretendemos elucidar la realidad en la cual fue producida, una realidad que yace entre el olvido y la memoria.

En este ejercicio, la interpretación es permanente pues nunca se pierde de vista la interacción entre espectador (“espectador crítico” de Benjamin) y película. Dicha interpretación se da al nivel de los elementos de escritura fílmica que construyen la diégesis; así, el estudio de un film nos aproxima a su realidad subyacente. Mediante este ejercicio de interpretación se pretende comprender la realidad referida en el discurso fílmico de una película, antes que dicha realidad sea olvidada y enajenada completamente de la memoria y lo significativo.

Nuestro objetivo es, pues, abordar la película en su contexto y tiempo. El cuarto de siglo transcurrido desde la realización de *Caídos del cielo* el año 1990 ahonda su tendencia al olvido mediante el mecanismo descrito por Kracauer. Pero en virtud de lo expuesto por él y Benjamin, es necesario rehistorizar (reconstituir la “historia real”) la

realidad referida en una película. La recontextualización incesante del texto, propuesta por Derrida, está contenida en las ideas de Kracauer que enmarcan nuestro estudio.

Recontextualizar y rehistorizar la diégesis de *Caídos del cielo* a través de lo expresado en el discurso fílmico es nuestra finalidad. Como demuestra Kracauer, hay un estrecho margen entre el cine como aproximación a la realidad y el cine como aproximación al olvido. Esta tesis pretende aproximarnos a aquella realidad mediante el estudio del discurso fílmico. De este modo, pretendemos establecer una metodología que permita mirarnos como sociedad a través de la representación cinematográfica.

Segunda Parte:

Diégesis de *Caídos del cielo*

Definidas las nociones y la metodología a usar, nos ocupamos de aquí en adelante de la diégesis de *Caídos del cielo*, cuyo discurso fílmico es el objeto de estudio de la presente tesis. Para ello empezamos revisando un segundo enfoque teórico del realismo que problematiza la cuestión de la estética en la diégesis realista. Tomando este enfoque como marco, ubicaremos el rol del realismo y del simbolismo en la diégesis de *Caídos del cielo*. Luego exponemos la organización de la tesis por capítulos en función de la noción de lo grotesco. Finalmente, brindamos el marco teórico con el cual abordamos las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*.

h) Cine y realidad: dos aproximaciones estéticas al realismo

Desde el enfoque historicista, Benjamin y Kracauer concibieron un realismo basado en la capacidad técnica del cine para recontextualizar la realidad. Sin embargo, la conciencia y la memoria necesarias para llevar esto a cabo serían asumidas por cineastas de posguerra. En Italia, entre 1944 y 1945, aún bajo la ocupación nazi, Rossellini rueda *Roma ciudad abierta* (Rossellini, 1945), inaugurando el movimiento neorrealista¹⁷. Se suman inmediatamente *Paisa* (Rossellini, 1946) y *Alemania año cero* (Rossellini, 1947), pero también *El limpiabotas* (De Sica, 1946), *Ladrón de bicicletas* (De Sica, 1947) y *La tierra tiembla* (Visconti, 1948). Ésta última película supone la crisis del

¹⁷ Ya durante la guerra, cierto cine de oposición al cine “oficial” revelaba la profunda crisis italiana en películas como *Cuatro pasos por las nubes* (Blasetti, 1942); *I bambini ci guardano* (De Sica, 1942) y *Obsesión* (Visconti, 1943). Véase Morando Morandini, “Italy from Fascism to Neo-Realism”, p. 357.

neorrealismo cuyo final suele considerarse *Umberto D* (De Sica, 1952). Para Morando Morandini, “el neorrealismo fue parte de un giro general hacia el realismo en el cine de ese tiempo, que provee una nueva manera de mirar y representar la realidad de una Italia partida” (1997a, 357). Tras la Segunda Guerra Mundial, ya no es la filosofía de la cultura ni la sociología de los *mass media* las que teorizan el realismo cinematográfico; son los mismos cineastas quienes asumen este proyecto y se disponen, sobre los escombros morales de la guerra, devolver la realidad al cine.

En ese sentido, el guionista Cesare Zavattini contribuyó decisivamente a la formación del neorrealismo. Sus guiones y postulados teóricos divulgaron la naciente estética neorrealista, constituyéndose en figura central del movimiento. Posteriormente, en plena crisis del neorrealismo, Guido Aristarco postula una nueva forma de enfocar el cine realista, al que denomina “realismo crítico”, para lo cual éste debe desprenderse de las limitaciones teóricas del neorrealismo.

Como hemos apreciado, ni Benjamin ni Kracauer profundizan en los elementos de escritura fílmica ni en sus aspectos complementarios: el cine será realista en la medida que cumpla con su función emancipadora, sea mediante la politización del arte (Benjamin) o permitiendo, dada su materialidad, la salvación de la historia a partir de la conciencia y la memoria (Kracauer). Zavattini y Aristarco, en cambio, van a polemizar en torno a especificidades técnico-estéticas del realismo. Se trata ahora de hallar la “estética válida” para el realismo cinematográfico.

h1) Zavattini y el neorrealismo o tercera aproximación historicista

Cesare Zavattini formula una teoría que gira en torno a la vida contemporánea después de la guerra, la vida que empieza a asomar entre los escombros y emerge junto a problemas sociales cotidianos que requieren del cine una ética nueva. Ciertamente, “la guerra y la liberación [...] habían enseñado a los cineastas a descubrir el valor de lo real” (Stam, 2001: 94). El guionista italiano dirá:

Siento que debo profundizar mi análisis del hombre en la sociedad de hoy [...] Todo lo que ocurre a nuestro alrededor, con frecuencia hasta la cosa más trivial que se ve en la calle, al lado de los acontecimientos más graves —próximos o lejanos—, tiene una significación, un sentido humano y social, dramático, y provoca grandes problemas. Quiero ser siempre, y antes que nada, un contemporáneo: porque el cine no adquiere expresión artística, un lenguaje humano y social universal, si no brinda el significado de los acontecimientos de los dramas colectivos de su tiempo (en Agel, 1968: 61).

Con el guión de *I bambini ci guardano*, Zavattini inicia una colaboración de 23 películas con el cineasta Vittorio de Sica, que incluye las neorrealistas *El limpiabotas*, *Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán* (De Sica, 1950) y *Umberto D.* Como sostiene Morandini, el éxito de estas obras se debe “al balance entre la cuidadosa dirección de De Sica, el uso de actores no profesionales y la propuesta teórica de Zavattini, defensor de una poética de la vida diaria y del hombre normal” (1997b: 360).

Zavattini reclamaba para el neorrealismo “la aniquilación de la distancia entre arte y vida” (Stam, 2001: 94), lo que suponía una cuestión crucial a nivel de realización y de construcción de la diégesis: “no inventar historias que se asemejasen a la realidad, sino más bien convertir la realidad en una historia” (*Ídem.*). No se trataba simplemente de oposición a un guión previo o a un purismo del medio sino de un rechazo a toda dramaturgia *a priori* de la realidad. La meta “era un cine sin mediación aparente, en el que los hechos dictasen la forma y los acontecimientos parecieran contarse a sí mismos” (*Ídem.*). André Bazin sintetiza así la estética neorrealista de Zavattini:

¿He dicho ya que el sueño de Zavattini es hacer un film con noventa minutos de la vida de un hombre al que no le pase nada? Incluso eso es para él el “neorrealismo” [...] Pero no sigamos equivocándonos sobre el sentido y la importancia que tiene aquí la noción de realismo. Para De Sica y Zavattini se trata, sin duda, de trazar con el cine la asíntota de la realidad. Pero para que en su límite, sea la vida misma la que se mude en espectáculo, para que al fin, en ese puro espejo, podamos verla como poesía (1966b: 522).

El hombre común reemplaza a la estrella; el cine neorrealista debe “constatar que su importancia es continua, que su presencia no tiene necesidad de atributos” (Zavattini, en Aristarco, 1968: 26). Zavattini emprende entonces “el rechazo del personaje en favor de la ‘persona verdadera’, la inmersión en la vida diaria y el rechazo de la fantasía” (Morandini, 1997a: 358). Las repercusiones de este manifiesto estético pueden apreciarse en las palabras que Bazin dedica a *Umberto D.*, a propósito de su estreno:

Las cualidades y hasta los defectos del film están más allá de las categorías morales o políticas. Se trata de un “informe” cinematográfico, de una constatación desconcertante e irrefutable sobre la condición humana. Puede gustar o no que ese “informe” se haya hecho sobre la vida de un pequeño funcionario que vive en una pensión familiar, o sobre la de una criada encinta, pero en todo caso es cierto que lo que acabamos de saber sobre ese anciano y esa muchacha, a través de sus incidentales infortunios, concierne ante todo a la condición humana. Yo no dudaría en afirmar que el cine raramente ha ido tan lejos en la toma de conciencia del hecho de ser hombre (1966c: 517-8).

Con el fin del neorrealismo como escuela estética, el neorrealismo como teoría se radicaliza y se acerca al documental, en parte experimental, que el mismo Zavattini se encarga de dirigir¹⁸.

La propuesta de Zavattini puede considerarse un tercer momento de aproximación historicista al realismo, pero ahora a nivel de la realización. Si el realismo de Benjamin representaba una opción política emancipadora y el realismo de Kracauer un proyecto historicista frente a la guerra y la muerte propiciada por la producción capitalista, el realismo de Zavattini atribuye al cine un rol histórico en función de la realidad inmediata de la población menos favorecida: la sociedad y el individuo, aquí y ahora, representan en su contemporaneidad la nueva oportunidad histórica del cine.

h2) Aristarco: el realismo crítico o una estética realista para el futuro

Guido Aristarco busca dejar atrás lo considerado por él como limitaciones teóricas del cine neorrealista y, en réplica a Zavattini, cuestiona que “el realismo entendido como registro de la ‘vida diaria’ no era nunca simple ni carecía de problemas” (Stam, 2001: 95). Aristarco plantea avanzar hacia un “realismo crítico”, es decir un cine “que revelase las causas dinámicas del cambio social mediante situaciones y figuras ejemplares” (*Ibíd.*). Para hallar estas “situaciones y figuras ejemplares” había que recurrir de ser necesario a un repertorio previamente logrado y escribir así los guiones que un verdadero realismo necesitara. El guión cinematográfico adaptaría y/o se inspiraría, con mayor o menor fidelidad, en las tramas y personajes disponibles en la literatura y el teatro. Así, toda relación con la teoría de Zavattini fue negada.

En *Crisis de una teoría y urgencia de su revisión*¹⁹, Aristarco afirma que las producciones del cine neorrealista “hoy no son ya adecuadas dado el ulterior progreso de la cultura” (1968: 417). El problema inmediato del cine sería “el de la estética válida [una estética realista que] no puede basarse en ningún caso en una filosofía idealista ahora ya insuficiente para satisfacer por sí sola los requerimientos de la vida y de la cultura contemporáneas” (*Ibíd.*: 418). Paradójicamente —dada su preocupación por el “progreso”— Aristarco rescata la vieja crítica con fuerte presencia en los años del fascismo y de tendencia contraria al régimen —agrupada en torno a las revistas *Bianco e nero* y *Cinema*— y su contribución teórica a un realismo crítico. Su denuncia contra el

¹⁸ Cf. André Bazin, “Amore in citta”, pp. 573 y ss.

¹⁹ Ensayo escrito en 1951 y luego incluido como conclusión en Guido Aristarco, *Historia de las teorías cinematográficas*, pp. 367-418.

“idealismo” neorrealista se extendería inmediatamente a Rossellini y su etapa iniciada con *Stromboli* (Rossellini, 1949) y *Francisco juglar de Dios* (Rossellini, 1950), calificado por Aristarco como una “involución” (*Ibíd.*: 412).

Dicha crítica va de la mano con la valoración de Luchino Visconti, artista afín al entorno de aquellas revistas. Aristarco afirma que el nacimiento del neorrealismo se debió a la labor cultural generada por aquellas y a films como *Obsesión*, mientras que otro film de Visconti, *La tierra tiembla*, sería el mejor ejemplo de un cine de inspiración literaria, en este caso a partir de la novela *I Malavoglia*, de Giovanni Verga. El realismo crítico cristalizaría en *Senso* (Visconti, 1954), a propósito del cual Aristarco señala:

Visconti realiza una transición, justamente, de una fase objetiva de nuestra cinematografía a otra fase crítica, es decir, del neorrealismo al realismo [...] La primera novedad de *Senso* consiste en esta transición de la crónica a la historia, del cuento a la novela y al personaje, comprendido en el término de la tipicidad de Lukács. Y no es mera casualidad que al mismo tiempo que *Senso* se publique *Metello* [...] que señala, en la literatura narrativa de postguerra, “el fin del neorrealismo y el comienzo del realismo”, o, con mayor precisión, la fase evolutiva en que el neorrealismo se transforma en realismo”, ocupando, por esto, el mismo lugar “que *Senso*, de Visconti, pese a muchas opiniones discordes, terminará por ocupar en la historia de nuestra cinematografía más reciente” (*Ibíd.*: 80-1).

Por medio de esta analogía, Aristarco asocia el realismo crítico a la ficción, rechazando la objetividad de la “crónica” neorrealista en favor de la gran ficción realista. La novela y el drama se convierten así en el apoyo fundamental de un cine realista crítico cuyo modelo es la obra cinematográfica de Visconti. En ese sentido, Aristarco destaca la profundidad psicológica de los personajes lograda por películas como *Crónica de un amor* (Antonioni, 1950) y resalta la adaptación de tragedias producidas por el shakespereano Laurence Olivier y su compañía teatral, tales como *Henry V* (Olivier, 1944) y *Hamlet* (Olivier, 1948). A su vez rechaza el neorrealismo y las ideas de Zavattini, la escuela documentalista de John Grierson y su influencia sobre el cine británico de ficción. Tales eran según Aristarco los parámetros estéticos de un realismo crítico, de una estética realista para el futuro.

i) Estética y diégesis de *Caidos del cielo*

El conjunto de ambas aproximaciones estéticas al realismo nos permite apreciar el espectro general de la estética realista (Véase Gráfico No. 4). Mientras el realismo más radical de Zavattini nutre un polo del espectro, el realismo crítico de Aristarco nutre el otro. Consideremos también el rango que ambas aproximaciones comparten en el centro

del espectro: el neorrealismo. Considerado en toda su extensión, podemos identificar con cierta precisión el sitio que ocupa la diégesis de *Caídos del cielo* en este espectro.



Gráfico 4. Espectro de la estética realista

i1) Realismo en *Caídos del cielo*

La diégesis de *Caídos del cielo* sigue una estética realista que guarda correspondencias con el realismo crítico de Aristarco y con el neorrealismo de Zavattini. El cuento *Los gallinazos sin plumas*²⁰, escrito por Julio Ramón Ribeyro²¹ en 1955, inspira y condiciona el realismo general de la película, otorgándole el marco estético además de una “situación” y unos “personajes” previamente logrados para su adaptación a un guión cinematográfico. A la trama de Mechita, sus nietos y el cerdo, se integran otras dos de inspiración de Francisco Lombardi: los Díaz-Canseco y su mausoleo y Humberto y Verónica. Estas últimas comparten el mismo fondo social limeño que la trama del cuento de Ribeyro, integrándose en una trama general de estética realista. Este realismo a lo Aristarco es sin embargo atenuado: sin ser una “crónica”, el relato de Ribeyro tampoco es esa novela o tragedia en la que Aristarco halla la grandiosidad artística de situaciones, temas y profundidad psicológica que nutre al “verdadero” realismo crítico.

Por otro lado, el ligero anacronismo en la trama de *Los gallinazos sin plumas* es atenuado por la contundente actualidad en la diégesis de los Díaz-Canseco, cuyo infortunio es motivado por las condiciones económicas y sociales críticas del Perú a fines de los años ‘80. El contexto social urbano marginal representado en el realismo del relato ribeyriano no ha cambiado sino para hacerse más evidente en 1989. Se sustituye entonces el anacronismo de *Los gallinazos sin plumas* por el tiempo específico de la

²⁰ Cf. Julio Ramón Ribeyro, “Los gallinazos sin plumas”. En la literatura peruana, este cuento corresponde al realismo social urbano.

²¹ Con *Los gallinazos sin plumas*, Ribeyro actualiza *Hänsel y Gretel*, relato recogido del folklore alemán por los Hnos. Grimm en el siglo XIX y cuya trama incluye a los dos hermanitos, la vieja malvada bruja, los trabajos esclavizantes, el engorde monstruoso, la voracidad, el asesinato heroico de la bruja y la liberación de los niños. Este relato trasciende el folklore alemán pues pervive como mito en pueblos originarios de Haití, Nueva Caledonia, el Alto Volta, Malí, entre otros alrededor del globo. Cf. Gilbert Durand, *Estructuras antropológicas del imaginario*, pp. 370-5. Con ligeras variantes, los personajes y hechos de la trama se mantienen desde el mito primigenio hasta el cuento de Ribeyro que sirve de base a *Caídos del cielo*.

trama de los Díaz-Canseco, a fines de la década de 1980, integrándose ambas tramas al contexto social peruano contemporáneo. A este contexto peruano contemporáneo se suma la trama de Humberto y Verónica. Es el tiempo actual, el aquí y ahora de la “crónica” neorrealista a lo Zavattini a nivel de diégesis.

La diégesis de *Caídos del cielo* toma por tanto parte de ambas estéticas realistas. El tiempo y el contexto referidos en la diégesis de *Caídos del cielo* pertenecen a la realidad inmediata de la sociedad peruana, aproximándose así a la estética realista de Zavattini. Por otro lado, los personajes y la trama, inspirados en una obra literaria crítica de la realidad, aproximan la diégesis de *Caídos del cielo* a una estética realista a lo Aristarco.

El realismo a lo Zavattini en la estética de *Caídos del cielo* se aprecia en el contexto inmediato de crisis social peruana a fines de la década de 1980 y en la contemporaneidad de una época de crisis e incertidumbre²². La crisis institucional del Estado y su marcha hacia el neoliberalismo, en un marco de corrupción, burocracia y guerra civil, van de la mano con una población que en sus diferentes clases sociales debe lidiar con dicha crisis. Los personajes Díaz-Canseco, Humberto / Verónica y los niños / Mechita, siguen la pauta de la clase alta, la clase media y la clase obrera, respectivamente, con sus correspondientes infortunios.

i2) Presencia de lo simbólico en *Caídos del cielo*

En la diégesis realista de *Caídos del cielo* se aprecia, sin embargo, ciertas representaciones que infunden en el discurso fílmico un halo de misterio: las tomas cinematográficas de la luna llena, la caída, el mar, un chancho voraz, la herida / cicatriz, plantean en el discurso fílmico un sentido que supera el orden de lo descriptivo o lo explicativo.

Ciertamente, en la diégesis de *Caídos del cielo*, la toma cinematográfica de la luna llena no es únicamente un insert²³ que indica el momento del día o del año en que transcurre una escena; la luna llena, antes bien, parece contener un significado más profundo y elemental, distante a la razón. Al articularse con la toma cinematográfica de una sonámbula contemplativa, la toma de la luna llena plantea la presencia de una

²² Contexto nacional que corresponde a un tiempo de crisis y cambios a nivel mundial. Véase Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 15: “es indudable que en los años finales de la década de 1980 y en los primeros de la de 1990 terminó una época de la historia del mundo para comenzar otra nueva”.

²³ *Insert* o *inserto* es aquella toma cinematográfica cuya inclusión en el montaje —conservando la continuidad de las tomas cinematográficas adyacentes— se utiliza por lo general para dar una información complementaria y específica a las tomas entre las cuales está “inserta”.

fuerza latente, en sí misma significativa, que asume un rol activo y por tanto protagónico. No el protagonismo de un personaje sino de una manifestación cuya fuerza podemos sentir y comprender. Tales representaciones en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* nos remiten al campo de los símbolos del imaginario.

El misterio que rodea al símbolo se debe a su propia naturaleza en virtud de la cual “remite a un sentido figurado, espiritual, a menudo existencial, ontológico, que de ninguna manera está dado fuera de esta designación indirecta” (Ricoeur, 2003c: 32). Por ello la comunicación de un símbolo “siempre se pretende esencial, ya que se basta a sí mismo y lleva en su interior, escandalosamente, el mensaje inmanente de una trascendencia” (Durand, 1964: 21). Así, el chanco voraz no es solo un animal que acompaña la tragedia de Mechita, es ante todo la encarnación de lo trágico, la presencia manifiesta y “escandalosa” del mal que motiva la muerte de Mechita: su representación simbólica. Aprehendemos al símbolo pero no mediante su dominio intelectual, lo comprendemos porque “nos hace participar del sentido latente y, de ese modo, nos asimila a lo simbolizado” (Ricoeur, 2003b: 264).

Estas representaciones simbólicas reformulan la diégesis realista de *Caídos del cielo*: se trata de una diégesis realista que admite la presencia de símbolos. Como se aprecia, la presencia de símbolos no la convierte en una diégesis fantástica o surrealista; por el contrario, en *Caídos del cielo* tales símbolos permanecen en una diégesis realista para tal fin deliberadamente asegurada, pues se mantiene en el contexto y tiempo de la nación peruana de la década de los '80 (el “aquí y ahora” del realismo según Zavattini). Al manifestarse sobre el fondo de la diégesis realista, los símbolos nutren con su particular expresividad al discurso fílmico²⁴.

i3) De lo simbólico en la diégesis realista: el caso del cine expresionista

Caídos del cielo puede hallarse más cerca del cine expresionista que del surrealista, no por su cuantiosa presencia de símbolos (ciertamente, el cine surrealista maximiza tal presencia, mientras que el expresionista la dosifica) sino porque tanto en el expresionismo como en *Caídos del cielo* la expresión simbólica parte de una diégesis realista. En el surrealismo los símbolos llevan el protagonismo del discurso fílmico sobre una nula o muy débil diégesis realista. El cine expresionista en cambio despliega

²⁴ En el título *Simbolismo del imaginario* de este capítulo desarrollamos nuestro método de aproximación a lo simbólico en *Caídos del cielo*. Véase *supra*, pp. 55-6.

su máxima expresividad simbólica sólo a partir de una diégesis realista. La noche, la planta carnívora y los animales silvestres en *Nosferatu* (Murnau, 1922), el sonámbulo hermafrodita en *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920) y el monstruo de barro en *El gólem* (Wegener, 1920), el doble en *El estudiante de Praga* (Rye, 1913) y la mandrágora, la muerte y las velas en *La muerte cansada* (Lang, 1922), despliegan su fuerza expresiva al aparecer en un mundo “normal”, no para eliminarlo o neutralizarlo sino para complementarlo. Antes que explicar, estos símbolos comunican la esencia del mundo representado, por lo cual su presencia adquiere un valor diegético determinante.

El símbolo en la diégesis realista logra su plenitud en la toma cinematográfica. En el cine expresionista, el símbolo mantiene sobre el cuadro una especie de soberanía que transita y trasciende el espacio-fuera-de-campo. Toda segmentación temporal-espacial del montaje privilegia este opresivo dominio del símbolo sobre el plano. Esto lleva a Vicente Sánchez-Biosca a sostener que la característica esencial del cine expresionista “es la resistencia del encuadre, la extrema adherencia que se produce entre concepción del espacio y concepción del plano” (1985: 56). Característica semejante se aprecia en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, por ejemplo en el caso de la luna como símbolo que trasciende el espacio-fuera-de-campo y domina el encuadre de Verónica. En tanto expresión de lo absoluto, lo simbólico en la diégesis realista alcanza mediante el montaje una presencia dominante y permeable pero a la vez aislada e inalcanzable.

Los símbolos no sólo subyacen o complementan la diégesis realista sino que prevalecen en ella. Cuando acompañan a los personajes protagónicos, parecen ejercer su poder sobre ellos e influir de un modo desconocido en los acontecimientos a lo largo del discurso fílmico. El símbolo no se realiza del mismo modo en una fantasmagoría; es sobre la base de una diégesis realista que hace prevalecer su máximo poder expresivo.

14) Estética y diégesis de *Caídos del cielo*

La diégesis de *Caídos del cielo* está construida en base a una estética realista con presencia de lo simbólico. Los símbolos se integran a esta diégesis realista, dominándola con sus representaciones; además delínean su carácter trágico, en parte importado del relato ribeyriano.

Los símbolos no son externos a la diégesis, son parte componente de ella, y como tal, también son construidos por los elementos de escritura fílmica: luz, sonido y montaje. Interpretar y recontextualizar el discurso fílmico de *Caídos del cielo* en función de la

realidad y la historia, implica interpretar y recontextualizar también sus símbolos y lo que expresan. Así, el estudio de los símbolos debe integrarlos a la total expresividad del discurso fílmico para que no derive en un análisis aislado. Comprender los símbolos del imaginario presentes en el discurso fílmico supone entonces abordarlos según un método que permita comprender su sentido expresivo particular (semántica), no de modo aislado sino en función del sentido expresivo general del discurso fílmico, al cual pertenece y contribuye.

Antes de detenernos en el método con el cual abordamos lo simbólico y su sentido dentro del discurso fílmico, podemos definir lo grotesco, representación que combina lo simbólico y el realismo, acorde con de la estética de *Caídos del cielo*.

i5) Representaciones de lo grotesco en *Caídos del cielo*

Lo *grotesco* es un rasgo particular y constante en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* que se manifiesta en correspondencia con las cualidades de su diégesis, realista con presencia de lo simbólico. El universo diegético de *Caídos del cielo* admite la presencia de lo grotesco, representación que definimos a continuación.

Lo grotesco acontece como representación de la relación de dos presencias, siendo una “normal” y la otra, “anormal”. La segunda presencia es “anormal” por su diferencia frente a la primera, la cual se subjetiva a sí misma como normalidad. Lo grotesco supone la subjetivación de la experiencia de la primera presencia («normal») frente a una presencia distinta («anormal»), en tanto relación entre ambas presencias.

Las representaciones de lo grotesco están determinadas por cuatro características:

- Lo repentino, aparición de la presencia anormal en el medio de la presencia normal.
- El contraste, la diferencia entre la presencia normal y la anormal.
- La permanencia, de la presencia anormal, que socava así la normalidad de la primera presencia por tiempo indefinido.
- Lo amenazante, siendo de naturaleza desconocida, la permanencia anormal tendría efectos impredecibles sobre el medio normal.

Lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* representa la sensación de amenaza provocada por la presencia desconocida, sensación que aumenta con su permanencia. La permanencia se torna entonces el inicio de un proceso crítico de coexistencia cuyo éxito o fracaso dependerá, en el plano subjetivo, de la aceptación /

rechazo a la presencia anormal y, en el plano objetivo, de la permanencia / desaparición de la presencia anormal. Se dan entonces cuatro posibles soluciones de lo grotesco como relación:

- sujeto acepta la permanencia del objeto anormal (proceso de convivencia)
- sujeto rechaza la permanencia del objeto anormal
- sujeto rechaza la permanencia del objeto anormal y éste desaparece
- sujeto acepta la permanencia del objeto anormal y éste desaparece (normalidad)

Cuando se logra la convivencia, lo grotesco deja de ser tal pues lo anormal y lo normal se integran formando una nueva normalidad, se homogenizan. Lo que era grotesco en el pasado ahora es una relación dentro de la normalidad; ha dejado de sorprender, su contraste mengua y permanece ya no como amenaza sino como normalidad.

Las representaciones de lo grotesco se manifiestan a lo largo del discurso fílmico de diferentes formas, con mayor o menor presencia de lo simbólico en la diégesis realista. Podemos citar como ejemplo al chanco frente a los Díaz-Canseco, donde el símbolo teriomorfo de la bestia devoradora se asienta sobre la pobreza del vecino que aloja al animal. El chanco es presencia anormal que amenaza la normalidad de los Díaz-Canseco y del hogar de Mechita, al aparecer súbitamente frente a ellos.

Las distintas formas en que se manifiesta lo grotesco en *Caídos del cielo* han determinado la organización de nuestra tesis, tal como vemos a continuación.

i6) Organización de la tesis

En sus diversas formas, las representaciones de lo grotesco guían nuestro estudio del discurso fílmico de *Caídos del cielo*. Para ello organizamos las representaciones de lo grotesco en tres niveles: lo social, lo cultural y lo afectivo, cada uno de los cuales genera un capítulo de la tesis. Esta organización se fundamenta en la propia diégesis del film, la cual recoge una triple problemática realista, próxima a Zavattini:

- el contexto de crisis social en el Perú de los '80: problemática social
- el interacción conflictiva entre grupos sociales distintos: problemática cultural
- la frustración de una relación de pareja: problemática afectiva

Las representaciones de lo grotesco en *Caídos del cielo* giran en torno a estas tres problemáticas, las cuales determinan los tres capítulos centrales de la tesis, tituladas:

- Representaciones de lo grotesco a nivel social
- Representaciones de lo grotesco a nivel cultural

- Representaciones de lo grotesco a nivel afectivo

Cada capítulo se fundamenta en la pregunta: “¿Cómo se representa lo grotesco en el discurso fílmico?” Una segunda pregunta la acompaña: “¿Qué expresa lo grotesco en el discurso fílmico?” Si por “manifestarse” entendemos “representarse” y “expresar”, podemos formular las preguntas de investigación que fundamentan cada capítulo del modo siguiente:

- ¿Cómo se manifiestan las representaciones de lo grotesco a nivel social?
- ¿Cómo se manifiestan las representaciones de lo grotesco a nivel cultural?
- ¿Cómo se manifiestan las representaciones de lo grotesco a nivel afectivo?

Estas tres preguntas estructuran nuestra investigación, teniendo en cuenta que partimos de las representaciones de lo grotesco para interpretar y recontextualizar el discurso fílmico de *Caídos del cielo* a su realidad referida.

Por otra parte y como ya indicamos, comprender el discurso fílmico implica comprender la expresividad particular de su componente simbólico. Esto adquiere una relevancia mayor por cuanto lo simbólico subyace en mayor o menor medida en las representaciones de lo grotesco. Por ello, el estudio de lo simbólico en *Caídos del cielo* será abordado en un capítulo a parte, con lo cual nuestra investigación quedaría organizada en cuatro capítulos:

- Representaciones de lo grotesco a nivel social
- Representaciones de lo grotesco a nivel cultural
- Símbolos del imaginario en *Caídos del cielo*
- Representaciones de lo grotesco a nivel afectivo

Iniciamos nuestra tesis con los dos primeros capítulos dedicados a aquellas representaciones de lo grotesco donde el realismo es protagonista y la presencia simbólica, mínima. Con el tercer capítulo, dedicado precisamente a lo simbólico, nos internamos en aquellas representaciones de lo grotesco donde lo simbólico es dominante. De este modo complementamos el estudio de las representaciones de lo grotesco en los dos primeros capítulos y allanamos el terreno para el último, donde prevalece el carácter simbólico de lo grotesco.

Para concluir esta presentación de nuestro marco teórico, revisemos la metodología que utilizamos para el estudio específico de lo simbólico en el discurso fílmico, en el tercer capítulo. Finalmente, apreciaremos la pertinencia de una reflexión final en torno

al discurso fílmico de *Caídos del cielo* en tanto representación de la nación peruana, reflexión concluyente que genera nuestro quinto y último capítulo.

j) Simbolismo del imaginario

j1) Fenomenología de la imagen simbólica

El epistemólogo francés Gastón Bachelard dedica una parte importante de su obra a estudiar la expresión poética de las imágenes. En sus últimos trabajos *La poética del espacio* y *La poétique de la rêverie*, establece la necesidad de aplicar una fenomenología de la imaginación para hallar las posibilidades expresivas de la imagen y sus cualidades comunicativas. La teoría de Bachelard se destaca²⁵ por proponer una “hermenéutica que [...] no se relaciona para nada con el análisis, con el método de las ciencias naturales. [...] La fenomenología [...] se impone, por el contrario, para explorar el universo de lo imaginario, de la conducción simbólica, y de la única que permite ‘reexaminar desde un nuevo punto de vista las imágenes fielmente amadas’” (Durand, 1964: 80-1). La fenomenología del imaginario como método²⁶ consiste en “poner el acento en la virtud originaria de las imágenes, en ‘captar el ser mismo de su originalidad y beneficiarse de esta manera con la insigne productividad psíquica que es propia de la imaginación’” (*Ibid.*: 81). Así, Bachelard considera que la comunicación del sentido de una imagen es una “ontología directa” pues “el poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga enseguida en mí. La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado ontológico” (2000: 8). Retomando el ejemplo de la luna llena²⁷, lo que ella comunica es un significado profundo que el espectador es capaz de comprender. Es precisamente por su significado “inefable e invisible” que “debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación” (Durand, 1964: 21). Aunque opera con la literatura, el estudio de Bachelard puede extenderse a la pintura, la música o la

²⁵ Cf. Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*. El autor realiza un recuento de los diversos enfoques teóricos con que las ciencias humanas han abordado el símbolo, desde Descartes hasta Ricoeur.

²⁶ Bachelard distingue dos fases en la fenomenología de la imagen: *resonancia* y *repercusión*. Véase Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 12: “Aquí debe sensibilizarse la duplicación fenomenológica de las resonancias y de la repercusión. Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. [...] La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión”.

²⁷ Véase *supra*, pp. 49-50.

escultura: las imágenes poéticas no son exclusivas de una forma expresiva particular, antes bien, habitan la imaginación humana de donde emergen para la expresión en cualquiera de sus formas.

Esto es reafirmado por Gilbert Durand, renovador de la teoría de Bachelard, en su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Influidido por los aportes de Claude Lévi-Strauss pero buscando sortear al mismo tiempo las limitaciones matematizantes del análisis estructural, Durand emprende el estudio de la imagen simbólica en el universo expresivo del espíritu humano, sumando a las artes (pintura, literatura, música, drama, etc.), las expresiones mitológicas, religiosas, tecnológicas y rituales. En este universo expresivo, Durand vislumbra un itinerario semántico de los símbolos anterior a la razón e irreductible a un lenguaje. De este modo, la principal característica de “una estructura es precisamente que no puede formalizarse del todo y despegarse del trayecto antropológico concreto que lo engendró. Una estructura no es una forma vacía; siempre está lastrada más allá de los signos y las sintaxis de un peso semántico inalienable” (Durand, 2004: 367-8). Es este peso semántico contenido en los símbolos, y no en estructuras, el objeto de la fenomenología de la imagen.

j2) La vía semántica y el trayecto antropológico

Para Durand, superar las limitaciones del análisis estructural implica renovar la fenomenología de la imaginación de Bachelard y considerar en primer lugar que:

el símbolo no es del campo de la semiología sino de la incumbencia de una semántica especial, es decir, que posee más que un sentido artificialmente dado, pero tiene un poder de repercusión esencial y espontáneo. La primera consecuencia importante de esta definición del símbolo es la anterioridad del simbolismo, tanto cronológica como ontológica, sobre toda significancia audiovisual (*Ibíd.*: 34).

Toda expresión humana se fundamenta en la experiencia vital entre el ser humano y su mundo. Así, “para que haya símbolo es preciso que exista una dominante vital” (*Ibíd.*: 367). Siguiendo este principio, Durand presta atención a aquella dialéctica antropológica que da existencia al símbolo del imaginario y que genera su sentido semántico. Así concibe como método para su estudio el llamado *trayecto antropológico*, según el cual, la comprensión de la imagen simbólica debe hallarse en “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (*Ibíd.*: 43). Toda comunicación simbólica es experiencia imaginante del diálogo entre el

sujeto y su medio objetivo. Ello lleva a Durand a afirmar que “la imaginación simbólica constituye la actividad dialéctica propia del espíritu” (1964: 123).

La comprensión del símbolo es posible gracias a que, como considera Carl G. Jung, los procesos naturales convertidos en mito, “como el verano y el invierno, las fases lunares, la época de las lluvias, etc. no son sino alegorías de esas experiencias objetivas, o más bien, expresiones simbólicas del íntimo e inconsciente drama del alma, cuya aprehensión se hace posible al proyectarlo, es decir, cuando aparece reflejado en los sucesos naturales” (1970: 12). En la diégesis de *Caídos del cielo*, por ejemplo, la luna llena y el mar, la bestia voraz y la caída son experiencias objetivas que predisponen y motivan en la subjetividad de la psique humana su expresión en imágenes. Estas experiencias constituyen el material seminal de toda *poiesis* en forma de símbolos pues conducen imágenes siempre intrínsecamente motivadas, nunca signos arbitrariamente escogidos (Durand, 2004: 33). Así se organiza antropológicamente el imaginario: como experiencia dialéctica, objetiva y subjetiva, que al unir mundo y espíritu posibilita la comunicación de dicha experiencia mediante el símbolo.

Apoyado en un extenso material etnográfico ritual, social y mitológico, Durand ubica al símbolo en aquel trayecto antropológico cuyos extremos son el entorno social del hombre y su psicología: el símbolo nunca está desligado de su entorno social, se debe a él y lo representa; del mismo modo, no se desliga de la psique en virtud de su capacidad imaginante. Su método consiste pues en comprender el imaginario simbólico y sus posibilidades expresivas considerándolas en el trayecto antropológico, “al que nada humano le es ajeno”.

Al identificar los símbolos del imaginario de *Caídos del cielo* en su correspondiente trayecto antropológico, haremos uso del extenso material que nos ofrece la historia del cine para apreciar la semántica de los símbolos en el arte cinematográfico. Así, comprendiendo la semántica de los símbolos del imaginario, comprendemos su sentido expresivo dentro del discurso fílmico de *Caídos del cielo*.

Con este punto culminamos la revisión de los aspectos conceptuales y metodológicos relacionados con nuestro objeto de estudio, el discurso fílmico de *Caídos del cielo*.

k) Representación de una nación

Si partimos de nuestra premisa elemental: “una sociedad en un tiempo y un contexto determinados puede conocerse, en mayor o menor medida, a través de las películas que

produce”, podemos afirmar que *Caídos del cielo* nos permite conocer, mediante la representación cinematográfica, la realidad del Perú como nación. Así, habiendo estudiado lo grotesco en el discurso fílmico —su representación y expresión— relacionamos por último su sentido semántico con la nación peruana, en tanto realidad referida en el discurso fílmico.

La cuestión de la representación de la nación es cercana a la relación entre cine e historia destacada por Kracauer, debido a la memoria latente en el discurso fílmico, memoria dispuesta para su rehistorización. Homi Bhabha afirma al respecto que “cuando la visibilidad histórica se ha desvanecido, cuando el tiempo presente del testimonio pierde su poder de conmover, entonces los desplazamientos de la memoria y las direcciones desviadas del arte nos ofrecen la imagen de nuestra supervivencia psíquica” (2002a: 35-6).

Existe pues una pertinencia política en la expresión artística pero también en su interpretación. Abordar aisladamente arte y realidad desvirtúa el conocimiento de la realidad referida: es en el vínculo entre arte e interpretación que se vuelve a hacer “visible” la realidad. Como sostiene Kracauer, la conciencia propicia la memoria alejándola del riesgo al olvido, lo que permitiría neutralizar los efectos del capitalismo y su producción incesante de imágenes.

Volvemos a abordar la expresión humana, ya no con la herramienta útil pero limitada de la estética ni con los juegos mentales de las “ciencias sin alma”, sino para interpretar su vínculo con la realidad representada y recuperar así su memoria.

La ausencia de esta vinculación puede advertirse hoy como en el pasado lo hicieron Benjamin y Kracauer. Por ello es conveniente, desde el punto de vista epistemológico, considerar alternativas para la interpretación y recontextualización de diversas películas que nos permitan recuperar la memoria de la realidad referida en ellas. En ese sentido, Bhabha sostiene que “en un mundo posmoderno y poscolonial, el arte, incluyendo el cine, tiene la función política muy específica de mostrar las estructuras de pensamiento subyacentes a las relaciones entre las palabras, las historias, las imágenes y el mundo” (Pisters, 2009: 296). Siguiendo esta idea, el último capítulo de nuestra tesis reflexiona sobre cómo la representación cinematográfica, la historia y la realidad referida, muestran estructuras de pensamiento subyacentes en la nación peruana.

Ello supone una oportunidad para vincular la memoria y la conciencia acerca de la nación peruana, como animara Kracauer, en dirección hacia la historia y al testimonio

de la realidad. Esta meta central en nuestro estudio del discurso fílmico debe ser valorada no sólo académicamente sino también en su dimensión política, puesto que “vivir en el mundo extraño, encontrar sus ambivalencias y ambigüedades realizadas en la casa de la ficción, o su división y resquebrajamiento realizados en la obra de arte, es también afirmar un profundo deseo de solidaridad social” (Bhabha, 2002a: 36), solidaridad que nos incumbe como peruanos por ser parte de esta nación.

Habiendo presentado este quinto y último capítulo, el cuerpo de nuestra tesis queda organizado de la siguiente manera:

Capítulo 1: Representaciones de lo grotesco a nivel social

Capítulo 2: Representaciones de lo grotesco a nivel cultural

Capítulo 3: Símbolos del imaginario en *Caídos del cielo*

Capítulo 4: Representaciones de lo grotesco a nivel afectivo

Capítulo 5: Representación cinematográfica de la nación peruana

Objetivos, Hipótesis y Metodología

Para culminar el presente marco teórico, indicamos a modo de recapitulación los objetivos y la metodología que han dirigido el desarrollo de nuestra investigación. Asimismo presentamos en una tabla los parámetros de investigación seguidos a lo largo de nuestra tesis:

1) Objetivos

Las diversas referencias y consideraciones expuestas en este marco teórico se orientan a cumplir con los objetivos de la tesis:

- **Objetivo general:**

Comprender cómo se manifiestan y qué expresan las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*.

- **Objetivos específicos:**

a) Comprender e interpretar el film *Caídos del cielo* en relación a la realidad referida en su discurso fílmico.

b) Comprender el film *Caídos del cielo* como representación cinematográfica de una nación.

m) Hipótesis

Considerando los objetivos planteados, proponemos la siguiente hipótesis de investigación:

- Las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* se manifiestan de acuerdo a una estética realista con presencia de lo simbólico y expresan aquellas relaciones conflictivas a nivel social, cultural y afectivo experimentadas por la nación peruana en el espacio urbano de Lima hacia fines de la década de 1980.

n) Metodología

De acuerdo al marco teórico presentado, la metodología y las herramientas auxiliares utilizadas, son las siguientes:

n1) **Metodología:** Se trata de una aproximación metodológica ad-hoc que toma como referencia los aportes de la fenomenología para elaborar una secuencia de abordaje específica para nuestro objeto de estudio, la cual se presenta como alternativa para el estudio del discurso fílmico. Esta comprende dos pasos o momentos:

- Partimos de una Recontextualización de la realidad referida en el discurso fílmico específico.
- Planteamos un acercamiento fenomenológico exhaustivo a los diversos aspectos y relaciones internas del discurso fílmico.

n2) **Herramientas metodológicas auxiliares:** Debido a que estas herramientas metodológicas son desplegadas a partir de ciertos capítulos, su antecedente teórico se desarrolla en el capítulo correspondiente.

- Utilizamos la Fenomenología de los símbolos del imaginario y consideramos la Vía Semántica (del Capítulo 3 en adelante)
- Desplegamos la Genealogía de la representación del otro-femenino en la modernidad (en el Capítulo 4).

o) Parámetros de Investigación

Los parámetros de investigación seguidos en este trabajo pueden sintetizarse en el siguiente esquema, el cual incluye la metodología y los objetivos de la tesis:

Tabla No. 1. Parámetros de investigación

Tema de investigación	La representación de la realidad nacional en una obra cinematográfica.
Problema	Las representaciones de lo grotesco en <i>Caídos del cielo</i> .
Unidad de análisis	El discurso fílmico
Unidad de observación	El discurso fílmico específico de <i>Caídos del cielo</i>
Pregunta de investigación	¿Cómo se manifiestan y qué expresan las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de <i>Caídos del cielo</i> ?
Objetivo general	Comprender cómo se manifiestan y qué expresan las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de <i>Caídos del cielo</i> .
Objetivos específicos	a) Comprender e interpretar el film <i>Caídos del cielo</i> en relación a la realidad referida en su discurso fílmico. b) Comprender el film <i>Caídos del cielo</i> como representación cinematográfica de una nación.
Hipótesis	Las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de <i>Caídos del cielo</i> se manifiestan de acuerdo a una estética realista con presencia de lo simbólico y expresan aquellas relaciones conflictivas a nivel social, cultural y afectivo experimentadas por la nación peruana en el espacio urbano de Lima hacia fines de la década de 1980.
Metodología	a) Recontextualización de la realidad referida en el discurso fílmico. b) Fenomenología del discurso fílmico.
Herramientas metodológicas auxiliares	a) Fenomenología de los símbolos del imaginario y la Vía Semántica (del Capítulo 3 en adelante) b) Genealogía de la representación del otro-femenino en la modernidad (en el Capítulo 4).

Culminamos así la segunda parte del marco teórico dedicado a las nociones y la metodología con las cuales abordamos la diégesis realista con presencia de lo simbólico de *Caídos del cielo*. A continuación desarrollamos el cuerpo de nuestra tesis.

* * *

Capítulo 1

LO GROTESCO-URBANO

Representaciones de lo grotesco a nivel social

1.1 La ciudad y la barriada

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, lo grotesco-urbano se manifiesta como la aparición repentina de las barriadas²⁸ en el marco de la normalidad urbana limeña. Históricamente, la migración de población andina²⁹ a Lima durante la segunda mitad del siglo XX generó el nacimiento de nuevos espacios habitacionales. A medida que los inmigrantes se iban integrando a la vida económicamente activa de la ciudad, nuevas barriadas eran construidas. Estas zonas marginales³⁰ se asentaron en el anillo externo del área metropolitana y a medida que fortalecían su presencia, con el paso de los años, empezaron a coexistir con el resto de la urbe, propiciando así una nueva normalidad. Los pueblos jóvenes han servido como plataforma para la recepción de nuevos contingentes de inmigrantes y a la vez para su inserción laboral en la urbe, continuando la transformación de los espacios territoriales y sociales de Lima durante esta época.

En la secuencia inicial de *Caídos del cielo* se aprecia el mar, las playas bañando la costa, perdiéndose en el horizonte (1.6). Una voz omnipresente transita el cielo y saluda:

LOCUTOR RADIAL: Buenos días, Lima...

Reproducida por las ondas radiales, dicha voz es recibida por las radios de la ciudad. Inmediatamente apreciamos la secuencia que nos guiará a la primera representación de lo grotesco. El mar da paso a los edificios de la Costa Verde, modernas construcciones

²⁸ Véase Emilie Doré, *La marginalidad urbana en su contexto*, p. 82: “barrios de hábitat precario, denominados según las épocas y los países, *favelas*, *barriadas*, *villas-miseria*, o de manera más neutra, *asentamientos humanos*, siendo este último término el más usado actualmente en Perú”.

²⁹ Véase Henri Lefebvre, *A propósito de la investigación interdisciplinaria en sociología urbana y urbanismo*, p. 227: “el crecimiento económico y la industrialización extienden sus efectos al conjunto de los territorios nacionales y regionales; hacen desaparecer las agrupaciones tradicionales propias de la vida campesina, los pueblos, absorbiéndolos y reabsorbiéndolos en unidades más vastas, integradas a la producción industrial. La concentración de población acompaña a la de los medios de producción”.

³⁰ Véase Emilie Doré, *Op. cit.*, p. 84: “llamaremos marginal a una persona excluida de los mercados inmobiliarios y laborales formales, y que por ende vive en barrios que facilitan el acceso a terrenos fuera de las negociaciones inmobiliarias clásicas, la mayor parte del tiempo en zonas no urbanizables, escarpadas, rocosas o desérticas, sin infraestructura previa, y donde predominan actividades económicas sin (o con escasa) regulación estatal”. Para una revisión epistemológica del término, cf. Aníbal Quijano, *Notas sobre el concepto de marginalidad social*, pp. 6 y ss.

que se asientan a lo largo de Miraflores, barrio tradicional de la oligarquía limeña. Siguen las zonas residenciales exclusivas, parques y complejos bancarios del distrito de San Isidro. En estas tomas cinematográficas, la presencia de transeúntes es casi nula y la gente, se asume, se halla dentro tales edificios. La posición de enunciación lejana otorga a la moderna arquitectura cualidades de elegancia y da protagonismo a cierta calma despreocupada (1.1). En el centro, la arquitectura de la Plaza de Armas nos remite a la historia colonial, seguida de la Plaza San Martín que conmemora la emancipación.



1.1 [TC 3] Elegancia y tranquilidad en un barrio de San Isidro



1.2 [TC 24] Dinamismo y vértigo al pie del Cerro El Agustino

La primera toma cinematográfica con movimiento humano se presenta aquí como composición vectorial de los transeúntes de la Plaza San Martín. Un cambio en la posición de enunciación nos acerca a ellos, revelando el dinamismo de los inmigrantes en el trabajo, el comercio, el espectáculo callejero y el tránsito vehicular. Luego nos introducimos a las zonas populares cercanas al centro de Lima y al Cerro San Cristóbal, repletas de comerciantes ambulantes, vendedores de comida, cargadores de mercadería, estudiantes, algún vagabundo, enamorados. La secuencia ha dejado atrás su tranquilidad inicial y ha ganado agilidad como el panorama del Cerro El Agustino, que es cortado por el paso de un triciclo (1.2). El sol no deja de irradiar luminosidad, mientras tanto la confrontación entre los espacios residenciales de Lima mostrados se hace más dramática. Llegamos a los tugurios habitacionales y comerciales de Barrios Altos y La Victoria y de ahí a las riberas del Río Rímac, depósito informal de basura. El tráfico vehicular se vuelve una constante urbana que nos conduce del centro a kilómetros de distancia hacia la periferia, a barriadas cuyas casas levantadas ya en cartón o esteras (1.4), reproducen el dinamismo del centro de Lima. Esta secuencia consta de 32 tomas cinematográficas en el siguiente orden:

Tabla No. 2. Secuencia [TC 1 – TC 33]

TC No.	Descripción	TC No.	Descripción
TC 1	Mar y edificios de la Costa Verde	TC 17	Pareja de enamorados
TC 2	Barrio cercano a las playas	TC 18	Lector de periódico
TC 3	Edificios lujosos	TC 19	Barrio popular del Rímac
TC 4	Parque y edificios	TC 20	Acho
TC 5	Avenida Arequipa	TC 21	Cerro San Cristóbal
TC 6	Bajada Balta – Miraflores	TC 22	Avenida Abancay
TC 7	Barrio residencial	TC 23	Tugurio de La Victoria
TC 8	Edificio bancario 1 – San Isidro	TC 24	Cerro El Agustino
TC 9	Edificio bancario 2 – San Isidro	TC 25	Viejo caminando
TC 10	Catedral de Lima	TC 26	Persona en ventana
TC 11	Fuente de Plaza de Armas	TC 27	Cargador en mercado mayorista
TC 12	Palacio de Gobierno	TC 28	Pista con basura
TC 13	Plaza San Martín 1	TC 29	Loco en la Plaza Unión
TC 14	Plaza San Martín 2	TC 30	Avenida Nicolás Ayllón
TC 15	Portales Plaza San Martín	TC 31	Río Rímac - San Martín de Porres
TC 16	Volantera	TC 32	Barriada

Al final de esta secuencia se manifiesta la primera representación cinematográfica de lo grotesco. Se trata de la toma cinematográfica [TC 33] (1.5) de 2 segundos de duración en la que se muestra una loma de tierra donde se levanta una única casa de esteras y, en segundo plano, dos edificios. Se trata de una vivienda miserable emplazada en lo alto de un barranco cercano a la Costa Verde, zona residencial de la élite limeña. Se unen así dos espacios en una misma toma cinematográfica: el espacio de la clase alta con su arquitectura lujosa (1.3) y el espacio de la barriada con su construcción incipiente. Dos presencias que coexisten en la misma ciudad se confrontan, irreconciliables. Los edificios son de un gris uniforme, limpios, simétricos, industriales, ocupan el espacio superior sobre el horizonte, en verticalidad dominante; la choza, de color indefinido, asimétrica, artesanal y cubierta de tierra, yace bajo la línea del horizonte, dominada.



1.3 [TC 1] Costa Verde:
Extremo socioeconómico alto



1.4 [TC 32] Barriada:
Extremo socioeconómico bajo



1.5 [TC 33] Lo grotesco-urbano



1.6 El mar de Lima

La coexistencia social se traslada así a una coexistencia audiovisual: a nivel social lo grotesco es representación cinematográfica de aquel contraste brutal, permanente y amenazante de la coexistencia urbana. No hallamos convivencia, se percibe por el contrario una separación dramática, demoledora. No existen tampoco indicios de un proceso de convivencia pues ante la presencia migrante en Lima, la clase alta practica el aislamiento, el rechazo, una indiferencia que pretende negar, si no apartar al inmigrante de bajos recursos y evitar que su avance siga afectando la normalidad. Para la clase alta limeña, se trata de conservar lo que queda de esa normalidad y evitar que la amenazante presencia de este otro-social, el inmigrante andino, termine de aniquilarla. Con esta última toma cinematográfica, se obtiene la nueva secuencia [TC 1 - TC 33], donde:

[TC 1 – TC 32]: Escala de los espacios sociales en Lima

[TC 33]: Lo grotesco-urbano

La secuencia [TC 1 – TC 33] destaca el alto contraste —propio de lo grotesco— entre los espacios de vivienda coexistentes en Lima. Si consideramos la secuencia [TC 1 – TC 32] como una escala socioeconómica que va de la clase alta a la baja, donde [TC 1] y [TC 32] son los extremos, entonces la [TC 33] reúne ambos polos. Más que continuar la secuencia anterior, lo grotesco-urbano en [TC 33] es su ruptura e integración: rompe la continuidad descriptiva lineal de los espacios urbanos y a la vez integra los extremos de la ciudad. Así, lo grotesco-urbano se articula como un golpe para la normalidad criolla que había permanecido alejada de las barriadas y sus inmigrantes. Esta separación ideal desde la subjetividad del conservadurismo limeño se manifiesta en la secuencia [TC 1 – TC 32]:

[TC 1 – TC 12]: Espacios de la clase alta / zonas bancarias / espacios céntricos coloniales.

[TC 13 – TC 32]: Espacios céntricos modernos / zonas de comercio popular / barriadas.

[TC 33]: Lo grotesco-urbano

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, lo grotesco-urbano representa la ruptura o discontinuidad que durante la década de 1980 experimentara la nación peruana a nivel social, la cual se manifestaba como confrontación en el espacio urbano.

1.2 Lo grotesco-urbano como discontinuidad

Lo grotesco-urbano no sólo se manifiesta en la [TC 33] sino a lo largo del discurso fílmico como la discontinuidad que la presencia anormal impone sobre la continuidad normal.

Esta discontinuidad se impone toda vez que las residencias de la élite socioeconómica de Lima (**1.7**), sus reductos financieros y las construcciones de los centros de poder, es decir toda disposición urbana que busca conservar el orden tradicional que ella representa, es confrontada por la emergencia de barriadas de inmigrantes (**1.8**), por sus nuevas formas económico-laborales y por su apropiación de los espacios públicos, es decir por toda disposición espontánea y autónoma que subvierte el orden urbano antes representado. Se plantea así, súbitamente y de manera altamente contrastada, la representación de la coexistencia de aquello que ostenta un orden junto a aquello que resulta amenazante para dicho orden.

Esta representación se manifiesta en el color por ejemplo. Cuando los niños llegan al basural en busca de desperdicios, son recibidos por un impresionante caos cromático, mientras que los edificios mirafloresinos por contraste emergen como extensiones homogéneas de color, grises, blancos y tonos propios del acero, el vidrio y el concreto, bajo un cielo también homogéneo. Es el bullicio cromático frente a la pureza tonal.

También las texturas revelan lo grotesco-urbano: los edificios mirafloresinos presentan una superficie lisa y suave, físicamente sólida, una arquitectura industrial (**1.9**). En los márgenes de Lima mientras tanto, el basural en que se sumergen los niños se percibe fangoso y politextural, cortante y dúctil a la vez (**1.10**). Las barriadas se asientan sobre superficies ásperas y duras; los terrales donde se levantan viviendas de cartón y esteras son toscos al tacto.



1.7 [TC 7] Lo grotesco-urbano: Continuidad cromática, textural y vectorial



1.8 [TC 19] Lo grotesco-urbano: Discontinuidad cromática, textural y vectorial



1.9 [TC 8] Color y textura homogéneos: Edificio bancario en San Isidro



1.10 Policromía y politextura: Basural cerca a la casa de Mechita

Las líneas, planos y vectores arquitectónicos anuncian el conflicto. La geometría continua y ordenada del vidrio y el concreto, el diseño duradero y la construcción industrial de edificios residenciales (1.11), empresariales y financieros, así como la conservación de palacios virreinales que concentran el poder religioso y político, son confrontados por el caos vectorial en el que se sume, de la periferia al centro, la población limeña. Caos vectorial en las casas donde no se halla un patrón único, en los transeúntes y los comerciantes (1.13). Heterogeneidad y multiplicidad, de caminos, de rutas recién abiertas o renovadas. Opciones de comercio, de negocios y viviendas por doquier instaladas. Unidades de transporte destartadas, carrocerías erosionadas, amorfas por el óxido, sin partes. Paredes que se descascaran, con pintura sucia, descolorida o recubiertas por infinidad de afiches viejos, letreros roídos, vidrios rotos, veredas rajadas, tierra que gana a los débiles jardines, casas que ganan cerros (1.12), el río como cloaca y los desperdicios que desde la periferia al centro van dibujando el desorden vectorial y demuelen el orden planteado en la urbanidad tradicional. Las líneas

de la antigua urbe parecen estar a punto de ceder y caerse, a punto de no aguantar más la nueva presencia inmigrante en Lima.



1.11 [TC 6] Arquitectura y transporte dominan a la geografía en el Malecón Balta



1.12 [TC 30] Adaptación arquitectónica a la geografía y transporte en la Av. Ayllón



1.13 [TC 22] Apropiación y subversión de espacios: comercio ambulante en la calzada y la pista de la Av. Abancay y alrededores



1.14 Apropiación y subversión de espacios públicos: comercio ambulante en el cementerio El Ángel y alrededores

En cambio, los inmigrantes se representan vectorialmente heterogéneos en su quehacer económico informal y bullente (entre los edificios miraflores rara vez asomaba un deportista haciendo *jogging*). Personas que venden, compran (**1.14**), caminan con paso apurado, que cargan, que besan, que sudan, que se sientan en alguna calle bajo sombra o al sol. Algunos vagan, otros caminan por la pista así como los carros suben a la vereda, esperan o pasan el tiempo apoyados en la pared, se congregan para escuchar a un comediante para luego volver a desplegarse dinámicamente sobre sus líneas de fuga.

Así, mientras la uniformidad de color, textura, línea y movimiento son propios de la clase alta, las barriadas y los espacios de trabajo popular en el centro de Lima se caracterizan por la discontinuidad cromática, la multiplicidad vectorial, la mezcla indefinida de texturas y un dinamismo caótico. Los inmigrantes, sus barriadas y sus

espacios laborales se extienden con su discontinuidad y heterogeneidad sobre los espacios uniformes y homogéneos de la Lima criolla, transformándolos. Se determinan así múltiples representaciones de lo grotesco-urbano en el discurso fílmico.

1.3 Migración y conservadurismo: Coexistencia, rechazo, interacción

Como se aprecia en [TC 33], la reproducción de barriadas [TC 32] y su acercamiento a los espacios residenciales de la clase alta, manifiestan la idea de invasión, término con el cual la opinión pública criolla describe el surgimiento de pueblos jóvenes en Lima. Lo grotesco-urbano se afirma así sobre la amenaza: una normalidad amenazada en su propio terreno por una presencia extraña. El rechazo de la normalidad limeña hace que esa nueva presencia permanezca como molestia constante e irresoluble. Tal situación de coexistencia y a la vez de rechazo por parte de la normalidad criolla hacia la presencia inmigrante en Lima, había sido oportunamente descrita por las ciencias sociales:

Es necesario señalar que la asimilación de la población migrante a la ciudad, entendida como una unidad dada en un espacio físico con un correlato cultural, no ocurre. La ciudad es la expresión de las contradicciones de clase en la ocupación del espacio; su articulación y crecimiento van ligados a fenómenos sociales: la distribución (segregación) de las clases sociales en el espacio, la invasión y sucesión de zonas con la consecuente modificación de los valores sociales que se les otorgan (Guerrero y Sánchez, 1977: 90).

Ante el crecimiento acelerado de barriadas, los sectores ricos de Lima rechazan una eventual coexistencia:

La “Lima-jardín” es un mito que trata de esconder en vano la real conformación de la ciudad y las reales condiciones de vida de la gran mayoría de sus habitantes. Lima dejó de ser jardín desde el momento en que creció rápidamente a partir de los años 40. [...] Desde este punto de vista, si analizamos Lima, sus tugurios y barriadas, veremos que la afirmación tan escuchada en los años 60 que ‘Lima está rodeada de un cinturón de miseria’, no sólo presenta una visión reaccionaria de la ciudad y sus problemas, sino que, por ello mismo, encubre falsamente la realidad actual. No es un ‘cinturón de miseria’ el que rodea Lima: hay unos cuantos barrios ricos en medio de la ciudad (Riofrío, 1978: 7).

Si lo grotesco-urbano expresa en el discurso fílmico el rechazo social llevado al espacio urbano, entonces la “Lima-jardín” (1.15) rodeada por el “cinturón de miseria” (1.16) es manifestación de ese rechazo. Esta problemática se hace permanente pues el rechazo de la presencia inmigrante por parte del conservadurismo criollo reproducen dicha situación indefinidamente.



1.15 [TC 4] “Lima-jardín”



1.16 [TC 21] “Cinturón de miseria”

Pero lo grotesco-urbano, manifestación en el espacio urbano del desencuentro social entre Lima criolla y Lima inmigrante, también se extiende a los centros de poder que desde la colonia (1.17) hasta la actualidad (1.18) definen el paisaje de la ciudad, tal como se expresa en la secuencia [TC 1 – TC 32]. De esta manera, como describe José Matos Mar:

La presencia de los principales centros de poder de la élite tradicional como el Palacio de Gobierno, la Municipalidad, la Catedral, los Bancos y centros comerciales, queda como fondo de contraste con el estilo que imponen estas multitudes populares. La irradiación de este nuevo rostro del corazón de Lima, que está ahora más teñido de andino que nunca y que borra la faz hispánica, comienza a expandirse segmentariamente a distritos como San Borja, La Victoria, Breña, Jesús María, Lince, Pueblo Libre, Magdalena y aun San Isidro y Miraflores (1985: 80).



1.17 [TC 12] Centro de poder tradicional - colonial: Palacio de Gobierno del Perú



1.18 [TC 9] Centro de poder contemporáneo: Centro financiero en San Isidro

A nivel gubernamental, un Estado peruano institucionalmente débil e incapaz de revertir la crisis económica y la desigualdad entre clase alta (cuyos intereses favorece) y baja, es forzado a aceptar pasivamente sus efectos en el espacio urbano (*Ibíd.*: 186 y ss.), dando lugar a la reproducción de lo grotesco-urbano. De este modo “las situaciones de hecho —invasiones de terrenos en la periferia para habitar y de las calles del centro para hacer

algo que permita sobrevivir— generan nuevas fuentes de derecho reconocidas o permitidas por un Estado a su vez desbordado” (Martín-Barbero, 1998: 215).

En los habitantes de las barriadas no se observa la pasividad ni la impotencia del gobierno ni el rechazo de la clase alta, sino una abierta y permanente actividad habitacional y económica desarrollada en espacios que invaden y transforman.

Los migrantes, lejos de conformarse con la estrechez de la oferta de empleo, empezaron a generar un tipo de economía a partir de sus propias reglas, en parte reproduciendo formas de capitalismo temprano, aparentemente arcaicas, tanto en la organización de la producción como en sus procedimientos técnicos, con los cuales se sitúan en la estructura económica urbana, produciendo, vendiendo, comprando y así dinamizando el crecimiento urbano (Golte y Adams, 1990: 74).

En sus distintas actividades económicas (1.19, 1.20), los inmigrantes asimilan constantemente la normalidad previa propiciando la formación de una nueva normalidad donde ellos estén presentes. La actividad del inmigrante supone un proceso integrador opuesto al carácter disociador y negacionista del conservadurismo criollo.



1.19 [TC 23] Formas económicas emergentes: comercio ambulante en La Victoria



1.20 [TC 27] Formas económicas emergentes: cargadores en el Mercado mayorista La Parada

La crisis económica lleva a los inmigrantes, desde las barriadas, a tomar la iniciativa y empezar el camino a la interacción y la convivencia en Lima. Esta tendencia activa e integradora de los pueblos jóvenes limeños probaría que, en efecto, ellos son “los cinturones de fuego de la resurrección y no únicamente de la miseria como ahora las denominan, desde el centro de estas ciudades, quienes no tienen ojos para ver lo profundo y perciben solamente la basura y el mal olor” (Arguedas, 1987: 27).

Algunas tomas cinematográficas entre [TC 13] y [TC 30] muestran a la clase popular —renovada por los inmigrantes— interactuando con la clase alta por razones comerciales. El flujo de capital entre ellos se aprecia en las galerías, las tiendas, las

pequeñas empresas de servicio como el de transporte interprovincial. Se aprecia también el comercio de productos por mayor en mercados de abastecimiento tipo La Parada, en combinación con pequeños comerciantes, entre otros oficios. El rechazo hacia la presencia inmigrante por parte de la clase alta limeña se mantiene a nivel de vivienda, mientras que a nivel comercial surge un acercamiento forzado, una convivencia limitada a conveniencias económicas, resultando una constante interacción. La estructura de la secuencia [TC 1 – TC 33] quedaría entonces así:

[TC 1 – TC 12]: Espacios de vivienda de la clase alta

[TC 13 – TC 30]: Espacios de trabajo y comercio donde interactúan forzosamente ambas clases

[TC 31 – TC 32]: Espacios de vivienda de inmigrantes (barriadas)

[TC 33]: Lo grotesco-urbano

Pero encontramos también en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* que existen espacios de comercio exclusivos para la clase alta. Tras las tomas cinematográficas de las viviendas y condominios de Miraflores, empiezan a mostrarse los bancos de San Isidro, la Catedral de Lima y el Palacio de Gobierno en el Centro de Lima, esto es, el eje de poder en el Perú: Banca, Iglesia Católica y Gobierno, todos ellos ligados económicamente a la clase alta. De ellos, sólo la banca, centro de poder contemporáneo, parece mantener con éxito su aislamiento ante a la expansión inmigrante, manteniendo con éxito su rechazo social. La secuencia [TC 1 – TC 33] quedaría de este modo:

[TC 1 – TC 7]: Espacios de vivienda de la clase alta

[TC 8 – TC 12]: Espacios de poder exclusivo de la clase alta

[TC 13 – TC 30]: Espacios de trabajo y comercio donde conviven clase alta e inmigrantes

[TC 31 – TC32]: Espacios de vivienda —barriadas— de inmigrantes

[TC 33]: Lo grotesco-urbano

Una lectura final de esta secuencia sería: en Lima coexisten dos clases socioeconómicas en oposición; han llegado a una convivencia forzosa de tipo comercial por iniciativa de los inmigrantes, pero existe a la vez un rechazo de la clase baja por parte de la clase alta que se manifiesta en la exclusividad de espacios de vivienda y de poder económico.

1.4 Pasado y actualidad de la oligarquía

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, el matrimonio Díaz-Canseco refiere a aquella familia criolla tradicionalmente vinculada a la oligarquía, clase alta peruana forjada a lo largo de la República. Los Díaz-Canseco son una familia de terratenientes cuya economía se ha deteriorado en las últimas décadas a medida que la oligarquía ha ido perdiendo su poder. Con la Reforma Agraria, dicho poder es perdido definitivamente y sus lamentables efectos se hacen evidentes con la crisis contemporánea. Habiendo perdido hacienda y tierras, los Díaz-Canseco viven del alquiler de algunos inmuebles en la capital. Para abaratar sus gastos se pelean por los precios, recurren a mano de obra barata o rematan valiosas pertenencias familiares. De su antiguo estatus sólo les queda el apellido. Se trata de una clase alta afectada no sólo por una crisis socioeconómica sino también por la nueva presencia inmigrante con la que ahora debe coexistir. Frente a estas consecuencias, que se tornan más duras en la vida cotidiana, su normalidad permanece apenas como melancólico recuerdo.



1.21 Los Díaz-Canseco contemplan su mausoleo concluido



1.22 Recuperación de la normalidad – Retrato de los ex-terratenientes junto al hijo fallecido

El discurso fílmico de *Caídos del cielo* nos muestra a los ancianos Díaz-Canseco, Don Lizardo y Doña Jesús (Cucha, a la usanza popular criolla), ex-terratenientes cuyo joven hijo, David, ha fallecido tiempo atrás, en plena juventud. Ahora los Díaz-Canseco preparan su propia muerte, una muerte que anhelan para reunirse con su hijo en una mejor vida; ven en esa muerte el retorno a una vida digna, acorde con su clase social. Sólo en la muerte encontrarían nuevamente la normalidad que en la realidad ya han perdido. Un diálogo en la intimidad del hogar sintetiza esta situación:

LIZARDO: ¡Pero, carácter, Cucha! Tú parece que todavía... ¡Ven, baja un rato a la tierra y échale una mirada a estos números, a ver si te abres los ojos....! Este mausoleo es demasiado...

demasiado para nosotros. Yo creo que a veces tú te olvidas que ya no tenemos la hacienda y que la plata ya no llega como antes. Vidrio catedral... mármol... fierro forjado... ¡pero de dónde va a salir eso, de dónde!

CUCHA: Yo sé que nada es como antes. Loca tendría que estar para no darme cuenta. A todo me he resignado, Lizardo: las rentas miserables, la hacienda perdida...

LIZARDO: ¡La hacienda no la perdimos! ¡Nos la robaron Velasco y su pandilla! Tremendos pillos...

CUCHA: Pero, Davicito... Eso es algo que nunca podré aceptar, aunque pasen 10 años más, para mí es como si él todavía...

LIZARDO: Sí...

CUCHA: Hay días en que casi lo puedo ver en el estudio, haciendo y rehaciendo los planos del mausoleo, ¡Cómo trabajaba! Aún cuando ya se le veía flaquito

LIZARDO: Ese mausoleo hubiera sido su primera obra...

CUCHA: Hubiera sido su casa, nuestra casa. Un lugar a la altura que nos corresponde, como él quería, donde nada ni nadie podrá separarnos jamás.

Con la construcción del mausoleo **(1.21)** los Díaz-Canseco buscan recuperar la anhelada normalidad, normalidad evocada en tres aspectos en conflicto con su vida actual:

- económica, recuperar el poder que les confería sus propiedades
- social, recuperar su estatus y la dignidad correspondiente con su clase social
- familiar, recuperar la armonía familiar interrumpida por la muerte del hijo **(1.22)**

Sin embargo todo intento de los Díaz-Canseco es vano. Para ellos Lima es una ciudad económicamente imposible; socialmente son unos fantasmas. En el siguiente capítulo profundizamos en la relación conflictiva entre los Díaz-Canseco y la clase media-baja representada por trabajadores impagos, desempleados y comerciantes. Todo ello frustra el anhelado proyecto de los viejos de morir dignamente en el mausoleo soñado.

Lo grotesco-urbano corresponde así a una situación en la cual los Díaz-Canseco aparecen en un punto crítico, sin salida, frente al otro-social que copa la urbe limeña con su presencia amenazante. No hay lugar para la convivencia con ese otro-social, sea inmigrante o clasemediero, sino el rechazo y la negación por parte de los Díaz-Canseco.

En un último intento por lograr su anhelo, los viejos venden en remate lo poco que les queda: su casa y lo que hay en ella. Han obtenido el dinero para financiar la construcción del mausoleo. A cambio, pasarán el resto de sus días internados en un asilo para ancianos, satisfechos de estar alcanzando lo que soñaban. Esta es una especie de suicidio social pues al entrar en un internado, todo interno tiene una “concepción de sí mismo que ciertas disposiciones sociales estables de su medio habitual hicieron posible. Apenas entra se le despoja inmediatamente del apoyo que éstas le brindan [y] comienzan para él una serie de depresiones, degradaciones, humillaciones y profanaciones del yo. La mortificación del yo es sistemática” (Goffman, 2001b: 26-7). Muertos socialmente, los Díaz-Canseco viven únicamente aguardando la muerte física.

CUCHA: Ya puedo morirme cuando Dios quiera, sabiendo que estaremos otra vez juntos para siempre.

LIZARDO: Sí, ya lo estoy viendo: yo a la izquierda, Davicito al centro y tú a la derecha.

En el lecho del asilo, los Díaz-Canseco quedan unidos en la soledad mortal por una ilusión renovada:

LIZARDO: ¿Te arrepientes de lo que hemos hecho?

CUCHA: ¿Te arrepientes tú?

LIZARDO: Te pregunto a ti

CUCHA: No, por supuesto que no

LIZARDO: Yo tampoco

CUCHA: Cumpliste, Lizardo, y cumpliste muy bien. Nada más importa

Sin embargo, allá afuera en la ciudad, otros habitantes continúan viviendo sus vidas y confrontando la crisis, tratando de afirmarse. Mientras el sujeto de la antigua normalidad (clase alta) halla alivio en la muerte social y la próxima muerte física, el otro-social (inmigrantes y clase media-baja) permanece en la ciudad con dinamismo y vitalidad pese a la crisis. En ello apreciamos, una vez más, lo grotesco-urbano.

1.5 De los medios de comunicación en la posmodernidad

1.5.1 Hacia una tecnarquía de los *mass media*

El discurso fílmico de *Caídos del cielo* representa el poder homogenizador de los medios de comunicación que buscan hacer de la sociedad un público. En Lima, este poder homogenizador se realiza por encima de la dicotomía ciudad / barriada. *Lecciones de vida* es el programa radial más sintonizado de la capital y su audiencia se compone de distintas clases sociales. Su popularidad es tal que posee un doble horario: 9:00 am. y 7:00 pm. Humberto dirige y conduce el programa con el sobrenombre de “Don Ventura” (1.23). Los oyentes le escriben solicitando consejos y él no duda en ayudarlos:

HUMBERTO / DON VENTURA: Como todos los días, desde la frecuencia estelar de Alfa Radio, te habla Don Ventura, para recordarte que... ¡tú eres tu destino! ¡Buenos días, Lima! Buenos días, amigo, amiga que me escuchas. Empieza un nuevo día y tú seguramente te preguntarás ¿Cómo me irá hoy? ¿Tendré suerte? ¿Me espera un día bueno o malo? Pero escucha: cambia todas esas preguntas por esta otra ¿Qué voy a hacer yo para que el día de hoy sea mejor que ayer? ¡Esa es la cuestión! ¿Qué hago yo por mí mismo? ¡Tú con tu esfuerzo eres el único que puede convertir un día malo en uno bueno porque... tú eres tu destino!

Centrándose en el caso de los *mass media*, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* representa la transición que supone para la nación peruana el cumplimiento del

Consenso de Washington, es decir, la introducción de los países latinoamericanos al neoliberalismo a inicios de la década de 1990³¹. Esta transición implica, en el mercado nacional de la radiodifusión, que las empresas radiales se encaminan hacia un capitalismo radical donde las “nuevas tecnologías” permitan desplegar, desde la producción y la publicidad, un máximo control sobre la audiencia, potenciales consumidores. Raymond Williams había diagnosticado al inicio de la década de 1980 que la relación entre la producción de los medios de comunicación masivos y las nuevas tecnologías había sido una relación “entre unos cuantos productores y muchos consumidores: una repetición, en nuevas formas técnicas, de una importante división del trabajo: la reproducción, en la comunicación, de profundas divisiones sociales, y de una dominación y una subordinación sociales eficaces” (1992: 208). A pesar de las propuestas para democratizar el acceso a las tecnologías de comunicación y ponerlas al servicio de necesidades sociales inmediatas, estas tecnologías representarían durante la década de 1980 “la nueva etapa de un proceso continuo de aceleración de la modernidad que ahora daría un salto cualitativo —de la Revolución Industrial a la Revolución Electrónica— del que ningún país puede estar ausente so pena de muerte económica y cultural” (Martín-Barbero, 1998: 198). La relación entre público consumidor y los *mass media* cambia sólo para radicalizar su distanciamiento en favor de intereses corporativos privados; las nuevas tecnologías se inscriben así en aquel “viejo proceso de esquizofrenia entre modernización y posibilidades reales de apropiación social y cultural de aquello que nos moderniza” (*Ídem.*). Los medios masivos de comunicación culminan una experiencia de control social en un contexto regulado por el mercado y el consumo: durante la última década del siglo, el individuo queda “atrapado en el capullo invisible que forman la totalidad de redes que le proveen, suprimiendo distancias, de las imágenes y sonidos del mundo, [...] accede menos a la realidad que a una telerrealidad [...] a un universo construido por los medios de masas en los que las imagerías concurrentes chocan y se mezclan” (Balandier, 1994: 144).

El discurso fílmico de *Caídos del cielo* plantea una sociedad donde los medios masivos de comunicación se automatizan y se alejan del ser humano. Tal alejamiento se da no sólo como público sino también internamente, a nivel laboral, eliminando cualquier amenaza de interferencia en el servicio provocada por un trabajador. Se

³¹ Véase Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 430: “En los años ochenta, el triunfo de la teología neoliberal se tradujo, en efecto, en políticas de privatización sistemática y de capitalismo de libre mercado impuestas a gobiernos demasiado débiles para oponerse a ellas”.

previene sobre todo, como en el caso representado por Humberto, la toma de conciencia crítica sobre el producto que se ofrece al público. Cuando Humberto pierde el entusiasmo y deja de creer en su propio programa, es despedido y remplazado por la gerencia de Radio Alfa. Su sustituto es el técnico encargado del control de sonido. *Lecciones de vida* continúa transmitiéndose sin el hombre que concibió el programa y lo dirigía acorde con su ética personal de superación y autoayuda. El formato es copiado y continuado por la radio: la forma de hablar del sustituto es la misma que la de Humberto, las citas al Dr. Barnard son las mismas, la misma música, los mismos efectos de sonido en la voz. El programa continúa siendo el mismo pese a que su creador ha sido retirado. La empresa radiodifusora se encarga de remplazarlo en función de sus intereses comerciales. Ante el micrófono, el sustituto declama (1.24) un remedo de las frases creadas por Humberto. A pesar de ello, este remedo es bien recibido por la misma audiencia limeña:

MANOLO YEPES: pensemos en lo que hicimos ayer, en lo que hicimos hoy y en lo que podemos hacer mañana, porque siempre habrá un mañana para disipar todas tus dudas, todos tus temores e inseguridades. La esperanza renace cada nuevo día, siempre que tengas fe en tí mismo y en los demás. ¡No te des por vencido nunca! ¡Lucha por tu victoria! Todo está en el estado de la mente; como decía el Dr. Barnard: “Si piensas que estás perdido, ya perdiste”. ¿Vas a permitirlo, amigo, amiga, que me escuchas? ¡No! ¿Y sabes por qué? Porque ¡tú eres tu destino!



1.23 Humberto, alias Don Ventura, conduce su exitoso programa *Lecciones de vida*



1.24 Manolo, encargado del control técnico, sustituye a Humberto.

La radiodifusora retira y sustituye a sus trabajadores para mantener su objetivo: el control social sobre sus oyentes-consumidores y eliminar todo riesgo que amenace este principio. La eliminación de tal riesgo caracteriza a las sociedades de control contemporáneas pues, como señala Gilles Deleuze, “las sociedades de control actúan mediante [...] máquinas informáticas y ordenadores cuyo riesgo pasivo son las interferencias y cuyo riesgo activo son la piratería y la inoculación de virus” (1999:

279). La sustitución hombre-hombre y la eliminación del hombre-falla para evitar interferencias en la empresa evidencian, en efecto, una “profunda mutación del capitalismo” (*Ídem.*): los medios masivos de comunicación son ante todo intermediarios³² comerciales, generadores de servicios y consumo (publicidad, entretenimiento, información), factorías sordas de voz omnipresente. Público y mercado privilegian el servicio y desestiman al emisor, que puede ser cualquiera a fin de cuentas, siempre sujeto al remplazo, incluso por un ser no humano. Las empresas se tornan así en una voz automatizada a condición de reproducir un mismo contenido. Dado que para el público la importancia de los medios radica en la reproducción del mensaje, se privilegia ante todo el funcionamiento que permita el flujo de información. Los medios de comunicación han dejado de ser máquinas de producción para ser “máquinas de reproducción” (Jameson, 1991: 83): lo importante es la reproducción de la información y por tanto, los medios deben funcionar sin fisuras, sin fallas en el sistema. En plena mutación capitalista en Latinoamérica, “la pretensión ontológica se abandona en un mundo en el que la información se compra y se vende, legitimándose por su eficacia performativa” (Castro et al., 2009: 714). Tal es el camino que sigue Radio Alfa en la diégesis de *Caídos del cielo*, dado que privilegia y asegura la reproducción de la información y el consumo, de la performance y el funcionamiento:

HUMBERTO: Señor Ortega, yo hago el programa con mucha dedicación. Le digo la verdad a la gente, lo que pienso...

SEÑOR ORTEGA: ¡Ese es el problema pues, hijo! ¡Esto es una radio: aquí lo que tú piensas no interesa! ¡Interesa lo que ellos quieren escuchar!

El rol de los *mass media* en las sociedades de control adquiere un nuevo sentido donde “lo masivo pasa a designar únicamente los medios de homogeneización y control de las masas” (Martín-Barbero, 1998: 195). De la producción homogenizante de lo masivo³³ al

³² Jesús Martín-Barbero distingue dos opciones en los profesionales de los medios de comunicación: intermediarios o mediadores. En el primer caso, los intermediarios usufructúan los procesos de comunicación privilegiando su permanencia en el mercado como ejes de reproducción. Tienden así a mantener la pasividad del público como consumidor, promueven la permanencia de las distancias sociales entre público y creadores, subrayan el desencuentro cultural y afianzan las diferencias socioeconómicas detrás de la producción cultural e informativa. Los mediadores en cambio privilegian la toma de conciencia de la relación entre diferencia cultural y desigualdad social como vía para lograr relaciones interculturales. Apelan a una descentralización de la cultura, a posibilidades de acción y de producción de un público ya no más pasivo, al acercamiento multicultural que rechaza la privatización de contenidos y a políticas de reconocimiento del *otro*. Cf. Jesús Martín-Barbero, “De los intermediarios a los mediadores”.

³³ Este proceso de homogenización se define en la génesis misma de la sociedad industrial y la ciudad moderna. Véase Raymond Williams, “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales”, pp. 202-3: “En las ciudades había mucha gente, en muchos momentos del día y de la noche, incapaz, por diversas

control social de lo masivo, el caso peruano es representado en *Caídos del cielo* mediante Alfa Radio, su programa estelar *Lecciones de vida* y su fiel audiencia. Todas las clases sociales de Lima, desde la clase obrera (1.25) al inmigrante explotado (1.28), desde los ex-terratenientes (1.27) hasta su servidumbre (1.26).

Con el capitalismo global en una nueva fase y un neoliberalismo galopante, la posmodernidad³⁴ se instala en la sociedad peruana. Programas como *Lecciones de vida* son seguidos fielmente por el público por el acto mismo de la reproducción de la información y ya no por su contenido. Los medios deben entonces satisfacer el consumo mediante una performance ininterrumpida (1.29). La relación entre los medios de comunicación y lo masivo se sostiene en base a una *tecnarquía*³⁵ contemporánea que se desarrolla en función de una sociedad de control y consumo. No es casualidad que Manolo Yepes, el especialista del “control técnico” de la radio (1.30), sea el que sustituya a Humberto. El técnico se apropia del “mensaje humano” de *Lecciones de vida* con la misma facilidad con que se hace de una “voz humana”. Lejos de rechazarlo, los oyentes celebran al sustituto pues copia las mejores performances de Humberto.

razones —horas de trabajo, responsabilidades familiares, escasez de dinero—, de asistir regularmente a los lugares de entretenimiento público regular. Más aún, fuera de las ciudades, y fuera de los suburbios, había mucha gente para la que oportunidades de este tipo eran, en el mejor de los casos, ocasionales, en el peor de los casos, inexistentes, y que, sin embargo, debido al decisivo desarrollo general de las culturas predominantemente urbanas e industriales, estaban entrando en armonía social, cultural y política con los centros dominantes. La tecnología de la radiodifusión [...] fue adaptada a estas condiciones mediante el desarrollo, y dirigida a la inversión del receptor doméstico”.

³⁴ Etapa que Marc Augé llama *sobremodernidad*. Véase Marc Augé, “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana”: “la paradoja del mundo contemporáneo es signo no de un fin o de una difuminación, pero sí de una multiplicación y de una aceleración de los factores constitutivos de la modernidad [...] La situación sobremoderna amplía y diversifica el movimiento de la modernidad; es signo de una lógica del exceso y, por mi parte, estaría tentado a medirla a partir de tres excesos: el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo, por lo demás, cada uno de estos excesos está vinculado a los otros dos”. Véase también Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato*, pp. 30-47, y Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, p. 17: “En vez de estar entrando en un período de postmodernidad, nos estamos trasladando a uno en que las consecuencias de la modernidad se están radicalizando y universalizando como nunca”. Jameson acota *posmodernismo* a un tipo de producción cultural propio de la economía capitalista en su fase más avanzada. Cf. Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Véase también Fredric Jameson, “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, pp. 17-8: “[posmodernismo es] un concepto ‘periodizador’ cuya función es correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico [...]. Este nuevo momento del capitalismo puede remontarse al auge de posguerra en los Estados Unidos [...] La década del sesenta es en muchos aspectos el período transicional clave, en el que se establece el nuevo orden internacional (neocolonialismo, revolución verde, computación e información electrónica)”.

³⁵ Véase Pablo Capanna, *La tecnarquía*, pp. 20-1: “El término *tecnarquía* apunta al plano ontológico, señalando la τέχνη, técnica, instaurada como ἀρχή, principio; es el hacer convertido en principio del ser, la actividad transformadora puesta como fundamento del mundo, de la existencia y del pensar. [...] describe el desenvolvimiento del mundo moderno a partir del descubrimiento de la subjetividad organizadora del mundo, hasta el progresivo predominio de la acción sobre el pensamiento contemplativo. Es el proceso que resume Toynbee diciendo que el hombre occidental ha reemplazado la religión por la técnica.”



1.25 Empleado público del cementerio sintoniza *Lecciones de vida*



1.26 Mechita y sus nietos desayunan escuchando *Lecciones de vida*



1.27 En el asilo, los Díaz-Canseco escuchan *Lecciones de vida*



1.28 El Sr. Solís y su empleado inmigrante escuchan *Lecciones de vida*

Esta tecnarquía neoliberal de los medios de comunicación controla y despliega sobre cada individuo un consumo indefinido. Históricamente, en las dos décadas siguientes (1990-2010), la tecnarquía de los *media* en el Perú se capitalizará y fortalecerá empresarialmente hasta llegar a los grandes consorcios nacionales e internacionales. El discurso fílmico de *Caídos del cielo* representa el inicio de este proceso hacia 1990, proceso encaminado al poder de los medios. La tecnología de radiodifusión (**1.31**) para copar la audiencia, el remplazo del trabajador por el funcionamiento automatizado, la preferencia del programa por encima de su contenido, el control sobre lo masivo y la homogenización del consumo en diferentes clases sociales, evidencian el poder que se va centralizando en los medios de comunicación. Como señala Jameson, la tecnología puede ser “un símbolo adecuado para designar el poder inmenso, propiamente humano y antinatural, de la fuerza de trabajo inerte acumulada en nuestras máquinas [...]; un poder que se vuelve hacia y contra nosotros de modo irreconocible, y que parece constituir el férreo y distorsionado horizonte de nuestra praxis colectiva e individual” (1991: 79).



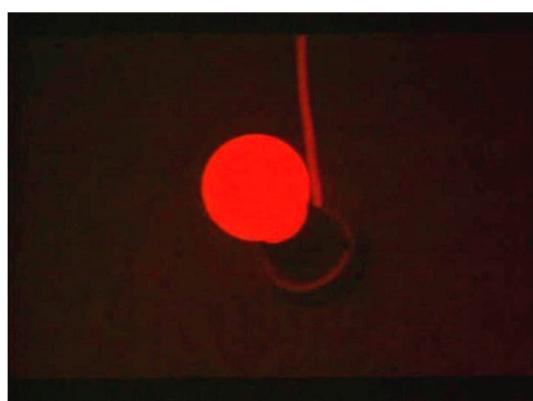
1.29 Tecnología y *mass media*: reproducción y grabación en Alfa Radio



1.30 Manolo controla el volumen y los efectos de voz en el programa *Lecciones de vida*



1.31 Tecnarquía en *Caídos del cielo*: antena de Radio Alfa difunde su señal a toda Lima



1.32 Todo lo que se transmite está bajo control: tecnarquía en los medios de comunicación

En la diégesis de *Caídos del cielo* se aprecia la cercana relación de poder entre los medios de comunicación, el capitalismo y la posmodernidad. En esta relación de poder, la “representación imperfecta de una inmensa red informática y comunicacional no es, en sí misma, más que una figura distorsionada de algo más profundo: todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días” (*Ibíd.*: 85). Todo lo que se transmite —y lo que se deja de transmitir— puede ser controlado en última instancia por el mecanismo inhumano de la tecnarquía.

Esto es subrayado con el final del film. En la última toma cinematográfica de *Caídos del cielo*, la bombilla de luz roja que señala la transmisión *en el aire* (1.32), es apagada por el mecanismo automatizado del control técnico, ante el consumo pasivo de la audiencia, la población peruana. Esta explicitación del poder de los *mass media* pone el punto final a *Caídos del cielo*, un final rodeado de angustia e incertidumbre.

Con la individuación extrema del mundo, aumentan la distancia respecto de uno mismo y una búsqueda de felicidad que se vuelve intranquila porque no consigue sus objetivos. Es verdad que los finales felices, hechos para tranquilizar, siempre han formado parte del decorado, pero cuando aparecen sin matiz, por exigencias del género, se perciben ya como clichés, codificados y

poco creíbles. Por este motivo se multiplican los finales que no lo son, las faltas de desenlace, los puntos suspensivos, las incertidumbres respecto del futuro. [...] Por lo demás, la palabra tradicional que señalaba el final de la película y que las luces iban a encenderse —“Fin”, “The End”— ha desaparecido prácticamente (Lipovetsky y Serroy, 2009: 212).

La crudeza de este final se incrementa al estar acompañada con el fondo musical del bolero que compartieran Humberto y Verónica cuando su relación afectiva iba por buen camino. Un cruel contraste asoma ante la fatalidad en la que terminó sumido Humberto:

AUDIO: “Yo sólo quise querer / yo sólo quise quererte / yo nada te pude dar / yo nada pude ofrecerte / sólo quería tu vida para vivirla contigo / quisiera darte mi vida / que la vivieras conmigo // Quise motivar tu vida / quise motivar tu vientre / quise motivarte toda / quise motivarte siempre / quise con nuestros motivos / motivar un tiempo nuevo / y que motivo a motivo / naciese un motivo nuestro”.

En el Perú de 1990, los medios de comunicación han entrado al neoliberalismo como intermediarios de servicios, actividad rentable apoyada por el estado y los consorcios privados. Los programas emitidos sostienen el dominio masivo sobre el público consumidor. *Lecciones de vida* y Don Ventura aportan con sus relatos de autoayuda y superación la incesante reproducción de ideales que el público consume permanentemente. Abordemos ahora el formato del programa *Lecciones de vida*.

1.5.2 Del melodrama a la autoficción: *Lecciones de vida*

En su obra *De los medios a las mediaciones*, Jesús Martín-Barbero identifica al melodrama como el acontecimiento comunicativo que ha articulado con mayor eficacia el sentir popular, la conciencia colectiva y sus representaciones a lo largo del siglo XIX y XX (1998: 124 y ss.). En el curso de la modernidad, el melodrama fijó las aspiraciones, pasiones y prejuicios populares en las urbes, primero a través del teatro no oficial, los relatos de folletín y el music-hall y luego, en ese transcurso crítico de lo popular hacia lo masivo, a través del cine, el radioteatro y la telenovela. El melodrama sintetiza el logro de un paradigma: experiencia de consumo atractiva, fácil e inmediata, orientada tanto por la industria y el mercado nacional como por la expresión dramática adaptada a la modernidad.

En el Perú de finales de 1990, la crisis del Estado, la guerra civil y la debacle socioeconómica, exigen una reformulación del melodrama para mantener al público, masivo consumidor, en expectativa constante. Ante una radicalización de la modernidad, el melodrama también se radicaliza. La esperanza en el porvenir ha cedido paso a la nostalgia por los pasados ideales. Ya no es suficiente el gran relato

melodramático de la modernidad. En la posmodernidad, un programa como *Lecciones de vida* traslada la ficción al mundo de un único protagonista: el oyente, quien es interpelado constantemente con la clave “*Tú eres tu destino*”, para la creación de su propia ficción. La Víctima y el Justiciero del melodrama se funden en la persona del oyente, uniéndose en él presente y posibilidad. El oyente se sabe víctima de su problema pero también sabe que puede ser su propio salvador. El antagonista del melodrama, el Traidor, es despersonalizado y se le simboliza como *el mundo, la realidad o la vida* que absorbe, con sus dificultades y penurias, los ánimos y fuerzas del protagonista. Pero el poder negativo de este *mundo* depende a fin de cuentas de la voluntad de triunfo del propio protagonista: lo antagónico está subordinado al protagonista o, más aún, es él mismo. No existe un Bufón en esta mutación, pero ello no contraviene que el protagonista concentre en sí el buen humor y el juicio crítico del bufón. Como vemos, el melodrama moderno ha sufrido una reducción de sus cuatro personajes fundamentales (víctima, justiciero, traidor, bufón) a un único personaje: el oyente, protagonista-antagonista único y absoluto de su propia ficción. La ficción melodramática ha dejado atrás la representación para devenir posibilidad en la realidad, en la vida del oyente. Dependerá de él mismo replicar la ficción expuesta en *Lecciones de vida* y hacer que esa ficción termine con un final feliz en su propia vida.

Por un lado, los relatos ejemplares que se cuentan en *Lecciones de vida* son experiencias de personajes célebres como conquistadores (Pizarro), inventores (Edison) o líderes iluminados (Gandhi, cuya imagen preside el altar de Humberto), pero también estrellas recientes de la industria cultural (Rubinstein). La renovación permanente de relatos para el programa requiere de un uso fluctuante de personajes y experiencias, extraídos de la memoria popular, para probar que el éxito es posible.



1.33 Humberto busca anécdotas de personajes ilustres para su programa *Lecciones de vida*



1.34 Don Ventura responde a las cartas de sus oyentes relatando la anécdota de Rubinstein

Pero este flujo incesante de personajes ilustres no profundiza en un sentido histórico sino que se detiene superficialmente en lo anecdótico (1.33). Parece bastar únicamente el nombre, *Pizarro* o *Rubinstein*, para garantizar la eficacia de la anécdota: una *experiencia* de *Pizarro* o una *experiencia* de *Rubinstein*, como si de una marca publicitaria se tratara (1.34). Así aconseja Humberto a una de sus oyentes, poniendo como ejemplo un episodio de la vida “exitosa” de Francisco Pizarro:

DON VENTURA: Respondo a la carta de la amiga Pilar N. que se queja todo el tiempo de su mala suerte. ¡No, Pilar! ¡Lo que a ti te ha faltado es coraje, decisión, empeño para salir adelante! No has logrado terminar tus estudios, es verdad, pero pudiste seguir luchando. ¿No me crees? Déjame que te cuente una historia: éste era un hijo ilegítimo que nunca vio, como tú, a su padre; que nunca aprendió, como tú, a leer y escribir; que pasó su infancia en la miseria, entre la basura, criando chanchos. Pues bien, ese hombre nunca se resignó a esa vida. Luchó por su destino y con los años llegó a dominar uno de los imperios más vastos y ricos de la historia. Su nombre: Don Francisco Pizarro, el fundador de esta hermosa ciudad. Y como él existieron y existen muchos otros que no se conformaron y vencieron a la adversidad, alcanzando éxito, fama y fortuna. ¿Dónde está la suerte? ¿Quién la ha visto? ¿Quién la ha tocado? Convéncete querida Pilar: la suerte sólo es el pretexto de los fracasados. Todos podemos triunfar si en verdad lo queremos. Todo está en el estado mental, como dice el Dr. Barnard. La vida es como un barco que atraviesa el océano. ¿Quieres ser tú el capitán de ese barco o te conformas con ser un pasajero más, algo que se deja arrastrar por la corriente? Sólo tú tienes la respuesta porque... ¡tú eres tu destino!

Como programa radial, *Lecciones de vida* se fundamenta en “un historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal” (Jameson, 1991: 47) que utiliza la historia únicamente para validar lo anecdótico. La anécdota del personaje célebre termina siendo lo gravitante para el oyente, para que pueda construir él mismo, en base a ese ejemplo, su propia historia. Los *mass media* tienden puentes que llevan las ficciones a la realidad para su aplicación, aunque este flujo termine deteniéndose en una especie de zona liminal: “las apariencias, las ilusiones y las imágenes, el “ruido” de la comunicación desnaturalizada y lo efímero llegan a ser poco a poco los constituyentes de una realidad que no es tal, sino que se percibe y es aceptada bajo esos términos” (Balandier, 1993: 11).

Las experiencias relatadas de los hombres-marca nutren al oyente en la producción de su propia experiencia, oyente que estaría así en condiciones de construir en la *vida real* su propia ficción, al llamado repetitivo de “*Tú eres tu destino*”. La construcción personal de ficciones en la realidad sería una nueva alternativa impulsada por los medios de comunicación, en este caso la radio, en un espacio demarcado por el mercado y propiciado por la tecnarquía. De esta manera, “el desarrollo de la sociedad mediática ha supuesto que los medios de comunicación se hayan transformado en constructores de

la realidad social. Si en otro tiempo las religiones o ideologías legitimaban la realidad social, ahora los mass media suplen el espacio antaño ocupado por la religión y las ideologías como productores de realidad” (Carretero, 2003: 7). En la entrada a la posmodernidad, *Lecciones de vida* nutre a su público de aquella superficialidad de la historia, anecdótico incesante y aleatorio que satisface al público consumidor en favor del control social, es decir, en favor de un poder mediático que “ha dejado de ser represor para convertirse en seductor, propone una simulación virtual de lo real que acaba colonizando la inteligibilidad de las diferentes esferas de la vida cotidiana” (*Idem.*).

Cuestión fundamental en este juego entre ficciones, público y realidad, es “saber si el desarrollo de las tecnologías no ha liberado (esencialmente a causa de la acción de quienes la utilizan con fines económicos y políticos) una forma descarriada de lo imaginario (la ‘puesta en ficción’) y con ella una energía nociva sobre la cual ya no se tiene un dominio total” (Augé, 1998b: 137-8). En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, aquella “energía nociva” de las tecnologías de comunicación parece manifestarse en el trágico final de Humberto, comunicador social, creador y productor retirado de la empresa radial, pero también en el incierto futuro de la audiencia sometida a la reproducción automatizada de los programas. Estas consecuencias nefastas sobre el trabajador y el público limeño, contrasta con la seguridad del gerente de Alfa Radio.

Para concluir este capítulo diremos que *Lecciones de vida* representa un proceso de retroalimentación entre Don Ventura y su público. Los oyentes que han escuchado las ficciones, las experiencias de los nombres-marca, esperan que los consejos de Don Ventura ayuden a cristalizar sus ficciones en la vida real. En una carta, los oyentes describen una autobiografía y exponen su problema. Firman sus relatos personales con iniciales o seudónimos, no con sus nombres, como si sus vidas y sus historias no tuvieran el mérito de hacerse públicas. A diferencia de los nombres-marca, el lugar que corresponde a los oyentes y a sus historias es el anonimato. En respuesta, Don Ventura expone en su programa consejos para superar el problema expuesto. De ese modo, la historia personal deseada por cada oyente podría cristalizar en una ficción de éxito, de final feliz, análoga a la de los nombres-marca.

Se trata de la creación en el público de una ficción personal, individual, que podemos llamar *autoficción* —utilizando una idea similar a la de *autoservicio*—, construida —para nuestro caso— entre el oyente limeño y Don Ventura o, en un nivel superior, entre

la masa y la radio. El discurso fílmico de *Caídos del cielo* representa el proceso germinal de construcción de autoficciones impulsadas por los medios masivos de comunicación limeños a inicios de la década de 1990. Este proceso se dinamiza en un espacio social determinado por el mercado —acorde con la entrada del Perú a su fase neoliberal— y mediado por la tecnarquía fortalecida de los *mass media*.

* * *

Capítulo 2

LO GROTESCO-COTIDIANO

Representaciones de lo grotesco a nivel cultural

2.1 Vida cotidiana, interacción, cultura

En la cotidianidad, la vida puede concebirse fundamentalmente como *apropiación*, aquella apropiación que hacen los seres humanos “de la vida en general y de su propia vida en particular” (Lefebvre, 1978a: 86). Es en la cotidianidad donde las personas viven en relación práctica con el mundo³⁶. Los conflictos entre individuos y grupos que cohabitan un mismo espacio son parte de esa cotidianidad, son resultado de la interacción diaria de las personas con su diversidad de necesidades y deseos, su afán por alcanzarlos, su frustración por aplazarlos. Entre la apropiación de la vida por parte del individuo (y su grupo) y el trato con otros individuos pertenecientes a grupos distintos se explicitan conveniencias, conflictos y negociaciones. Lo cotidiano se torna un campo donde los individuos interactúan poniendo en práctica intereses personales, familiares y de grupo en la vida social. En el ensayo *Introducción a la psicología de la vida cotidiana*, el filósofo Henri Lefebvre afirma:

En la vida cotidiana, sector privilegiado de la práctica, las necesidades se convierten en deseos. Estos toman forma en ella, y en ella pasan de biológicos (es decir animales y vitales) a humanos. Esta metamorfosis se opera a través de duras pruebas; el autocontrol y la posposición, a veces ilimitada, de las más legítimas satisfacciones, las de la elección y las opciones inevitables entre los objetos posibles del deseo. La necesidad pasa a través de los filtros del lenguaje, inhibiciones y las excitaciones, del esfuerzo y el logro. Las necesidades están presentes en el lote general de los humanos: necesidad sexual, necesidad alimenticia, necesidad de habitat y vestido, necesidad de juego y actividad, etc. Los deseos se individualizan, en función del grupo propio. La socialización y humanización de la necesidad van parejas con la individualización del deseo, pero no sin conflictos, no sin daños, a veces irreparables (*Ídem.*).

Dos aspectos a destacar en esta cita. En primer lugar, el aspecto cultural que surge en la interacción cotidiana entre individuos que pertenecen a grupos sociales distintos³⁷. En efecto, en la interacción cotidiana de distintos grupos sociales es donde mejor

³⁶ Véase Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, p. 85: “[la] relación práctica con el mundo [es] esa presencia preocupada y activa en el mundo por la cual el mundo impone su presencia, con sus urgencias, sus cosas por hacer y por decir, sus cosas hechas para ser dichas, que comandan de manera directa los gestos o las palabras”.

³⁷ Véase Denys Cuche, *La noción de cultura en las ciencias sociales*, p. 7: “El encuentro de las culturas no se produce sólo entre sociedades completas sino también entre grupos sociales que pertenecen a una misma sociedad compleja. Dado que estos grupos están jerarquizados, es posible observar que las jerarquías sociales determinan las jerarquías culturales, lo que no significa que la cultura de un grupo determine la cultura de los grupos sociales dominados”.

apreciamos aquello que el sociólogo Zygmunt Bauman denomina “la cultura como praxis, esto es la cultura como experiencia humana en el sentido de que constantemente pone de relieve la discordancia entre lo ideal y lo real, de que hace significativa la realidad exponiendo sus limitaciones e imperfecciones, de que invariablemente mezcla y funde conocimiento e interés” (2002: 336). Este aspecto cultural constituido por las distintas acciones, decisiones, formas de pensamiento y conducta en que los individuos experimentan sus necesidades y deseos dentro de la sociedad, pone de manifiesto lo social en lo individual. Sociedad, cultura e individuo se entrelazan así en la interacción cotidiana. En *Elements of social organization*, el antropólogo social Raymond Firth había destacado esta triple relación y su implicancia como “regulador” de las acciones del individuo:

Si se acepta que la sociedad es un agregado de relaciones sociales, entonces la cultura es el contenido de esas relaciones. La sociedad pone el énfasis en el componente humano, el agregado de personas y las relaciones entre ellas. La cultura pone el énfasis en el componente de los recursos acumulados, inmateriales como materiales, que las personas heredan, emplean, transforman, añaden y transmiten. Este componente, aunque en parte ideal, actúa como regulador de la acción. Desde el punto de vista del comportamiento, la cultura es toda conducta socialmente aprendida y adquirida. Ello incluye a los efectos residuales de la acción social (1963: 27).

En segundo lugar, debemos destacar que en la interacción cotidiana el individuo porta los intereses específicos del grupo social al que pertenece: el grupo social (y con él su historia) se subjetiva en el individuo. Así, para Bourdieu el individuo es “un individuo colectivo o un colectivo individuado debido a la incorporación de las estructuras objetivas. Lo individual, lo subjetivo, es social, colectivo” (2001: 238). Partiendo de estructuras objetivas como las socioeconómicas, todas aquellas negociaciones y conflictos que emergen en la interacción entre individuos pertenecientes a grupos sociales distintos pueden distinguirse inicialmente en razón a clases distintas. Muestra de ello en la diégesis de *Caídos del cielo* son las desavenencias entre los ex-terratenientes y sus inquilinos o la relación de violenta subordinación que el patrón criollo de la marmolería ejerce sobre su empleado inmigrante, o la indignación de los ex-terratenientes con dicho patrón criollo, acusándolo de “pillo estafador”.

Aunque estos interactuantes se identifican con una clase social específica, junto al plano económico intentaremos aproximarnos al modo en que cada individuo practica tácticas diversas en función de sus intereses personales y familiares en la vida diaria, es decir, aproximarnos al plano cultural. De hecho, ubicar a estas personas en clases

sociales económicamente determinadas es un punto de partida para profundizar en los aspectos culturales que se desarrollan a partir de cada condición económica. Volviendo a Bourdieu, lo económico es determinante pero no suficiente en la definición de clase³⁸:

Las categorías ocupacionales proporcionan el estrato social principal (clase trabajadora, media y alta) así como sus divisiones internas; sin embargo puede observarse que la ubicación en estas divisiones [...] se sostiene por medio de otros factores, sociales y culturales, que Bourdieu define como “capital” educacional y cultural. La posesión de capital social y cultural produce en el individuo o en el grupo social un sistema característico de disposiciones que Bourdieu denomina *habitus*³⁹ —“la forma internalizada de la condición de clase y de los condicionantes que ella comporta”—. En conjunto, las condiciones económicas, sociales y culturales constituyen a la clase” (James, 2004: 191).

Luego, si identificamos inicialmente a los individuos representados en *Caídos del cielo* en términos de clases según la tradición teórica marxista de la producción⁴⁰, tenemos: la clase alta (burgueses), la clase media (artesanos y pequeños comerciantes, empleados y funcionarios modestos) y la clase obrera (patronos, empleados, obreros, personas que trabajan por su cuenta o por cuenta de otros)⁴¹. En un segundo momento, sin embargo, han de considerarse aspectos complementarios a lo económico en la noción de clase propuesta por Bourdieu.

Finalmente podemos apreciar que la interacción cotidiana no es necesariamente aleatoria sino que mantiene cierta regularidad, cierta constancia. En ciertos casos el trato entre grupos distintos se realiza en ocasiones especiales, convenidas con anterioridad, como es el caso del cobro de la renta mensual. Ello otorga a tales ocasiones de interacción un carácter afirmativo e incluso ritual. Afirmativo pues la transacción de diversos deseos y necesidades, aspiraciones y privaciones, deberes y derechos, no sólo explicitan las diferencias culturales entre cada grupo, sino que abren un espacio de identidad, afirmación y reproducción de sus diferencias. Ritual pues los roles que asumen los interactuantes en la representación de tales diferencias ponen de manifiesto las relaciones estructurales que los posicionan y distinguen al interior del sistema socioeconómico prevaleciente en la ciudad que cohabitan. “Los ritos representan la

³⁸ Cf. Pierre Bourdieu, *La distinción*, pp. 99 y ss.

³⁹ Cf. Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, p. 134; *El sentido práctico*, p. 86.

⁴⁰ Véase David James, “Is there class in this text?: The repression of class in Film and Cultural Studies”, p. 184: “[clase] designa una posición en la estructura económica de la sociedad. Puesto que cada era histórica sigue un camino propio para organizar su producción material alrededor de materiales en bruto, herramientas o fábricas, a partir de los cuales se crean bienes (medios de producción), éste genera divisiones sociales específicas. Estas divisiones sociales son las clases”.

⁴¹ Cf. Maurice Halbwachs, *Las clases sociales*, capítulos III, IV y V.

forma de las relaciones sociales y al darle a estas relaciones expresión visible permiten que la gente conozca su propia sociedad” (Douglas, 1973: 173).

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo* apreciamos que el cobro de la renta pone de manifiesto en caseros (ex-terratenientes) e inquilinos (clase obrera) los intereses y disposiciones propios de cada clase social explicitando sus diferencias. Del mismo modo, tanto el estatus superior asumido por los caseros basado en la exigencia de *su* dinero como la sagacidad táctica de los inquilinos para evadir dicho pago escudados en su distintiva carencia económica, hacen de la cobranza mensual un acto ritual donde se reafirman y reproducen las distancias sociales en Lima. Como afirma Edmund Leach, en una sociedad “el mantenimiento y la insistencia en la diferencia cultural puede convertirse en una acción ritual que manifiesta las relaciones sociales” (1976: 39).

Consideremos en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, inicialmente, el contexto social en que las distintas clases van a interactuar para luego abordar con detenimiento las ocasiones de interacción cotidiana propiamente dicha donde se revela lo cultural.

2.2 Crisis económica y reestructuración social

José Matos Mar diagnosticaba así la crisis económica peruana hacia fines de la década de 1980, representada en *Caídos del cielo*:

Los problemas que confrontan nuestros principales recursos extractivos por la caída catastrófica de la demanda y de los precios en el mercado externo, se han sumado, en 1989, a los resultados acumulados de varias décadas de despilfarro burocrático y mala administración de los recursos públicos y del crédito. Esto ha precipitado una profunda crisis económica, en la que los montos de la deuda contraída con la banca internacional y la suspensión del crédito constituyen actualmente uno de los factores determinantes de la economía y uno de los más apremiantes del país (1990: 21).

Los efectos de esta crisis han alcanzado a las distintas clases que coexisten en Lima, afectando a cada una de modo particular. En lo concerniente a la clase alta, la crisis da un golpe final a un largo proceso de resquebrajamiento provocando su derrumbe no sólo económico, sino también social y político. Cuando se desintegra la oligarquía tradicional que constituyó la clase alta peruana, “otros grupos asumieron el vacío que quedó. Lograron prosperar intermediarios y operadores financieros. Al desaparecer los antiguos terratenientes costeños y serranos y los agroexportadores de la costa norte, dejaron libres sus esferas de poder regional [...] las grandes familias han perdido hegemonía política” (*Ibíd.*). Por otra parte, duramente golpeada por la inflación y

limitada por la escasez de opciones laborales, la clase media limeña redujo su poder adquisitivo y de inversión y fue relegada al desempleo, incrementándose así “la proporción de trabajadores eventuales y desocupados, y comprimido el área de asalariados en general y obreros en particular” (Matos Mar, 1985: 50 y ss.). La clase obrera sufre en cambio una vigorosa transición emergente con “la presencia activa de vastos sectores populares urbanos, compuestos en su mayoría por migrantes” (Matos Mar, 1990: 22). Dejando atrás condiciones iniciales de pobreza, estos nuevos sectores populares desarrollan estrategias que les permiten escalar socialmente, desde la informalidad en vivienda y trabajo — justificada con el paso del tiempo—, hasta la adopción y práctica de los hábitos e intereses de las clases altas, convirtiéndose así en una clase ascendente, pujante y con alta capacidad de adaptación.

Podemos observar entonces que hacia fines de los ochenta existe en Lima un proceso de movilidad social y económica: la clase alta depone su hegemonía a una nueva élite conformada por el “narcotráfico, el capital privado asociado al Estado y el capital transnacional” (Matos Mar, 1985: 53-4) y colapsa, descendiendo a niveles económicamente críticos que colindan con una inoperante e impotente clase media. Si a esta “caída” añadimos el rápido ascenso de los sectores populares, percibiremos que las fronteras de la estructura social son erosionadas dramáticamente: extremo alto y extremo bajo tienden a descender y a escalar, respectivamente, hacia el sector medio. Por ello la clase media deviene un conglomerado heterogéneo, en ella “se incluyen representantes de las antiguas clases altas en declinación, profesionales, intelectuales, burócratas, maestros, comerciantes y empresarios medianos afectados por la crisis, así como miembros de las fuerzas armadas, de la iglesia, y de las clases populares en ascenso” (Matos Mar, 1990: 22).

Pero la crisis de la clase media también puede medirse en función de esa dramática heterogeneidad. Su novedosa complejidad es provocada por una crisis económica que mantiene a sus miembros distantes, sin cohesión y sin un horizonte común. Formada para seguir la impronta cultural de la clase dominante, la nueva clase media pugna ahora

por emular los altos niveles de ostentación y de consumo definidos por las nuevas clases altas, acentuando cada vez más su condición de alienación y dependencia. [...] se debate, de modo apremiante, entre la presión que sufre por absorberlo en condición de clientela del nuevo poder y la que lo empuja a buscar estrategias de supervivencia en la coima, la corrupción y la deshonestidad (Matos Mar, 1985: 53).

En este complejo conglomerado encontramos tanto a los sectores emergentes que vienen dejando atrás la clase obrera para incursionar en empresas iniciadas con pequeño capital como a los remanentes más golpeados de la ex-oligarquía tradicional. Culturalmente distantes pero económicamente próximos⁴², los grupos que conforman este conglomerado se relacionan en la interacción cotidiana en un contexto de crisis.

Esta es, en líneas generales, la situación de transición, reestructuración y movilidad de las clases sociales que coexisten en Lima de cara a la crisis de la década de 1980. Es en este contexto de heterogeneidad y complejidad que los miembros de dichas clases interactúan en la vida cotidiana.

2.3 Lo grotesco-cotidiano: Interacción de grupos sociales

Una interacción entre las clases que conforman el conglomerado social limeño en el contexto crítico que acabamos de describir, implica acciones, decisiones y prácticas que se despliegan en la negociación de intereses, deseos y necesidades específicos a cada habitante de Lima y al grupo al que pertenece. Ello es representado en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*. Los ex-terratenientes, Don Lizardo Díaz-Canseco y su esposa, Doña Jesús, quieren terminar de construir su mausoleo familiar y por ello requieren juntar dinero: acuden con premura a cobrar el dinero del alquiler a sus inquilinos. Conscientes de su urgencia, privilegian la cobranza por encima de cualquier otra actividad.

DON LIZARDO: ...vámonos ya, todavía tenemos las cobranzas

DOÑA JESÚS: ¿No vamos a rezarle a Davicito? ¡Le prometí un rosario!

DON LIZARDO: ¡Mañana le rezas dos...! Tu hijo no se va a ir de donde está. En cambio los inquilinos se nos pueden escapar, por demorones...

Los ex-terratenientes temen una acción evasiva (intencionada o no) de los inquilinos. Diseminados entre la clase media golpeada y la clase obrera tradicional (no inmigrante), estos inquilinos alquilan a los Díaz-Canseco las casas donde viven, en el solar de un barrio popular. Ante la crisis, la necesidad de dinero en ambas partes hace crítica la interacción. Los ex-terratenientes necesitan cobrar *su* dinero; los inquilinos no tienen, según aseguran, dinero para pagar. Así atiende una inquilina al llamado de los caseros:

⁴² Próximos también geográficamente. En el primer capítulo abordamos lo grotesco-urbano en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* en tanto expresión de la coexistencia de grupos sociales distintos y de sus efectos en el territorio urbano.

INQUILINA 1: ¡Ah! Señora, cómo está. Usted siempre tan puntual... Así debería ser el gobierno pues para pagar. ¡Hasta el día de hoy los empleados públicos no han cobrado! Mi esposo dice que si esto no se soluciona se van a la huelga...

La interacción que pone en marcha la Inquilina 1 (2.21) se basa en la exposición de una situación conocida y experimentada por los mismos ex-terratenientes: la debilidad institucional del estado y la mala administración de sus recursos terminan perjudicando al sector público y sus trabajadores. La inquilina 1 no negocia, ni siquiera menciona la posibilidad / imposibilidad de pago del alquiler porque se sobreentiende de lo dicho: las referencias a “gobierno”, “hasta el día de hoy los empleados públicos no han cobrado” y “huelga”, hacen saber a los ex-terratenientes que ella no podrá pagar. Durante la interacción, la Inquilina 1 respalda la exposición verbal de su situación socioeconómica familiar con la presentación de su persona⁴³: vestido simple, pañuelo y delantal refuerzan su condición de ama de casa dedicada a los deberes cotidianos del hogar. Cuando acude a abrir la puerta, llega limpiando sus manos en el delantal: ha estado ocupada cocinando o limpiando, siendo interrumpida en pleno quehacer. Dado que es la encargada de las labores domésticas en la familia, será su marido el encargado de traer el dinero a casa. El Estado es, pues, y no su familia, el responsable de la falta de dinero para el pago del alquiler. Se percibe en la Inquilina 1 una identificación plena con la clase media que, a pesar del esfuerzo y el trabajo familiar continuo, viene siendo gravemente afectada por la crisis. Pero además de la expresión verbal y la presentación de su persona, la Inquilina 1 se apoya en actitudes y signos que son clave para respaldar su argumento. El saludo es amable (“Señora, cómo está”) y respetuoso (“usted siempre tan puntual”), reconoce y legitima así el mayor estatus de sus interlocutores. Sin abandonar jamás esta actitud básica, la Inquilina 1 aprovecha rápidamente ese comentario ocasional para dirigir sus quejas (“usted siempre tan puntual... Así debería ser el gobierno pues para pagar”). Su reclamo lleva indignación cuando informa a sus interlocutores que “¡Hasta el día de hoy los empleados públicos no han cobrado!”. Apela así a la comprensión de un problema económico que deja de ser únicamente familiar para adquirir dimensiones políticas más amplias. Los ex-terratenientes se ven finalmente obligados a conformarse y se marchan aplazando sus intereses.

⁴³ Véase Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 42: “mientras se encuentra en presencia de otros, por lo general, el individuo dota a su actividad de signos que destacan y pintan hechos confirmativos que de otro modo podrían permanecer inadvertidos y oscuros. Porque si la actividad del individuo ha de llegar a ser significativa para otros, debe movilizarla de manera que exprese durante la interacción lo que él desea transmitir”.

Si convenimos con Erving Goffman que “la interacción (es decir, la interacción cara a cara) puede ser definida, en términos generales, como la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata” (2001a: 27), podemos apreciar entonces que la Inquilina 1 ha logrado una influencia eficaz sobre los ex terratenientes, evitando y posponiendo en última instancia el pago del alquiler.

Las tácticas que despliega la Inquilina 1 en salvaguarda de sus intereses personales y familiares cuando afronta el problema del pago del alquiler a los Díaz-Canseco es un claro ejemplo de la práctica cotidiana a nivel de interacción de grupos sociales distintos; en este caso un grupo social económicamente inferior ha aprovechado una serie de recursos para solucionar imprevistos (pago de una deuda) de acuerdo a tales intereses.

Al respecto, dos anotaciones son necesarias. En primer lugar, la práctica cotidiana de dichas tácticas se basa fundamentalmente en la diferencia cultural, pues:

la cultura articula conflictos y a veces legitima, desplaza o controla la razón del más fuerte. Se desarrolla en un medio de tensiones y a menudo de violencias, al cual proporciona equilibrios simbólicos, contratos de compatibilidad y compromisos más o menos temporales. Las tácticas del consumo, ingeniosidades del débil para sacar ventaja del fuerte, desembocan entonces en una politización de las prácticas cotidianas (De Certeau, 2000: xlviii).

Apreciamos aquí, tal como mencionamos en el primer título de este capítulo, que la interacción entre individuos de clases distintas pone de manifiesto las diferencias culturales existentes entre ellos, a la vez que las reafirman y reproducen. Esto puede servir efectivamente para que un grupo débil pueda influir, persuadir e imponer sus intereses sacando ventaja del más fuerte. Así, la táctica principal de la Inquilina 1 ha sido enfatizar de diversos modos su pertenencia a una clase de condición económica inferior, a la vez que reconoce el mayor estatus de los ex-terratenientes, buscando por medio de este énfasis la indulgencia de sus superiores en la escala social.

En segundo lugar, el cobro de la renta se convierte en un ritual donde los interactuantes, mediante roles específicos de cobrador / inquilino o clase alta / clase media-obrera, representan las posiciones sociales que les identifican y distinguen. Como cada mes, en fecha y hora debidamente pactadas, la cobranza del alquiler en la puerta de la vivienda es interactuada por ambas partes como una ceremonia, es decir, “un expresivo rejuvenecimiento y reafirmación de los valores morales de la comunidad” (Goffman, 2001a: 47). Los Díaz-Canseco, investidos con el derecho y la dignidad de ser los propietarios, acuden pulcros, vestidos con formalidad, a cobrar *su* dinero. Los

inquilinos, no propietarios, esperan su llegada sin dejar de atender sus labores domésticas, para pagar a los propietarios *su* dinero. Son los Díaz-Canseco quienes con su llegada inician la interacción. Mientras la Inquilina 1 aprovecha su posición social inferior para evadir el pago, los ex-terratenientes obtienen un reconocimiento a su mayor estatus que, si bien los distinguía y dignificaba en el pasado, ahora resulta una condición lejana y anhelada. Ambos grupos guardan un interés particular en mantener tales roles ideales, adquiriendo la cobranza del alquiler un carácter ritual.

El análisis de las actitudes, decisiones y acciones practicadas por la Inquilina 1 nos lleva a concebir el término *táctica* en el contexto de la cotidianidad, término que usamos siguiendo la noción de Michel de Certeau en su obra *La invención de lo cotidiano*:

la táctica depende del tiempo, atenta a "coger al vuelo" las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos "ocasiones". Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos [...] pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de "aprovechar" la ocasión (2000: 1).

El desarrollo de estas tácticas es por supuesto fruto de la interacción. Su carácter cultural y ritual proporciona una dinámica de información necesaria para encontrar las tácticas adecuadas. Pero por más eficaces que sean, las tácticas de la Inquilina 1 y de otros inquilinos frente a sus caseros no son improvisación del momento, por el contrario, la "facilidad con que una persona se desenvuelve en una situación concreta presupone una experiencia larga en afrontar las amenazas y oportunidades que aquella presenta. Los actuantes han aprendido a moverse en un 'tiempo de reacción corto para su supervivencia': un intervalo breve, necesario para sentir la alarma y responder adecuadamente" (Giddens, 2000: 77). Por consiguiente, como señala Bourdieu, estas tácticas "se orientan en función de intuiciones y previsiones del sentido práctico, que muchas veces deja implícito lo esencial y, a partir de la experiencia adquirida en la práctica, se embarca en estrategias 'prácticas', en el doble sentido de implícitas, no teóricas, y cómodas, adaptadas a las exigencias y urgencias de la acción" (2001: 22).

Los interactuantes pueden recurrir entonces a tácticas como el escamoteo o el engaño. Nada asegura que, pese a la verosimilitud de su argumento, la Inquilina 1 haya dicho la verdad. Del mismo modo nada puede asegurar que la historia contada por el Inquilino 2 (2.22) para justificar su falta de dinero, a pesar de su apariencia ociosa y despreocupada, sea una engañifa:

INQUILINO 2: ¿Se acuerda del negocio que me iba a salir? El del que le hablé pues señora... ¡casito lo agarro!... faltó una firmita nada más... pero, como siempre, entró a tallar la política pues... se lo dieron a otro... por tarjetazo además ¿sabe de quién?

La táctica del Inquilino 2 se asemeja verbalmente al de la Inquilina 1. Su argumento atribuye a los vicios del estado la causa de su perjuicio económico, perjuicio similar al sufrido por los ex-terratenedores. Por ello, la indignación del Inquilino 2 apela como la Inquilina 1 a que los caseros se identifiquen con una crisis que afecta a todos. A diferencia de la Inquilina 1, sin embargo, el Inquilino 2 hace uso de una historia personal cuya veracidad no se puede probar. La posible duda en su interactuante es mayor debido a su presentación: vistiendo gafas oscuras, polo y jeans, el Inquilino 2 es un joven que aparenta más carisma que laboriosidad, más frescura y vanidad que laboriosidad y responsabilidad. Una música festiva de moda resuena con alto volumen en su casa dejando entrever (a pesar suyo, quizá) que no estaba precisamente ocupado en agenciarse el dinero para pagar a sus caseros. Finalmente persuadidos, los ex-terratenedores vuelven a aplazar el cobro de su renta. Presentándose como víctima de una crisis común, el joven de clase media supera el problema de su deuda, dejando la sensación de que toda su historia ha sido una estratagema. Vemos que el ardid, la astucia y la mentira, constituyen también tácticas en la interacción de clases sociales:

éxitos del "débil" contra el más "fuerte" (los poderosos, la enfermedad, la violencia de las cosas o de un orden, etcétera), buenas pasadas, artes de poner en práctica jugarretas, astucias de "cazadores", movilidades maniobreras, simulaciones polimorfas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros. Estas realizaciones operativas son signo de conocimientos muy antiguos. Los griegos las designaban con la *melis*. Pero se remontan más lejos, a inteligencias inmemoriales con los ardidés y las simulaciones de las plantas o los peces. Del fondo de los océanos a las calles de las megalópolis, las tácticas presentan continuidades y permanencias (De Certeau, 2000: 1).

Un caso similar es la historia que cuenta la Inquilina 4 (2.24) a los Díaz-Canseco:

INQUILINA 4: Mi esposo dejó un sobre... ¡Ay! no sé dónde lo he puesto... ¡este chico agarra todo! ¡Sólo falta que se haya perdido!

Desde luego, nada puede asegurar que la pérdida del sobre sea mentira. Sin embargo, las dificultades de madre y ama de casa con que se presenta la Inquilina 4 ante los Díaz-Canseco expresan una situación aún más crítica que en la Inquilina 1: un bebé en brazos y otro travieso llevan con más fuerza un mensaje de indulgencia por tales dificultades.

Los casos de la Inquilina 3 (2.23) y del Inquilino 5 (2.25) son más cercanos al caso de la Inquilina 1. De hecho, la única diferencia es que en la Inquilina 3 no se trata del empleado público impago sino de una jubilada cuya pensión es inconsecuente con la realidad económica. La responsabilidad de pagar el alquiler es desviada otra vez hacia el gobierno y a los conocidos vicios de los partidos políticos:

INQUILINA 3: ¡El presidente pues, señora! ¡Tanto que prometía! ¡Que los jubilados por aquí, que los jubilados por allá, que el reintegro! ¡Mire la porquería que nos pagan!

La anciana Inquilina 3 remata mostrando su boleta de pago con extrema indignación y los ex-terratenientes ven frustrada una vez más la cobranza. Del mismo modo el Inquilino 5, que los recibe en su sastrería en plena labor, acusa las dificultades de la crisis, esta vez refiriendo su falta de dinero al disminuido poder adquisitivo de la gente:

INQUILINO 5: ¡Pero ahora quién se manda a hacer un terno, un buen pantalón! ¡No hay trabajo, doña Jesús!

Pero aunque reciban el respeto y el reconocimiento que creen merecer, los ex-terratenientes están urgidos de dinero: la necesidad económica es compartida por ambas clases sociales. Ellas llegan a asemejarse en lo económico y en la sensación de crisis, pero sostienen sus diferencias culturales y de clase social. Los intereses y deseos se vuelven motivo de conflicto cultural entre distintos grupos sociales, conflicto que identificamos como lo grotesco-cotidiano y se manifiesta en la interacción cotidiana.

Lo grotesco-cotidiano no se limita al conflicto. De hecho puede haber una relación armónica entre miembros de clases sociales distintas pero mantenerse la diferencia cultural. Por ejemplo, la única que parece ser una buena inquilina para los Díaz-Canseco es Doña Alcida (2.3), señora formada en los valores de la tradicionalidad limeña, atenta y respetuosa, y que paga puntualmente (2.9).

DOÑA JESÚS: Buenos días.

DOÑA ALCIDA: ¡Qué tal, doña Jesusita! ¡Don Lizardo, usted cada día más joven! ¡Adelante!

DON LIZARDO: Aquí no más, señora, estamos con el tiempo

DOÑA ALCIDA: ¡Ay! Como todos. Me esperan un cinquito... *(saca el dinero del alquiler y se lo entrega a Doña Jesús)* Sírvase. Cuéntelo y me da mi recibito por favor.

DOÑA JESÚS: *(guardando el dinero, sin contarlo)* Así está bien, gracias.

Pero Doña Alcida evidencia un hábito que, aunque practicado a escondidas, es mal visto por la tradicionalidad criolla limeña: el chisme. Al corriente de todo lo que pasa en el vecindario, no duda en divulgarlo durante la conversación con sus caseros (2.10-2.13):

DOÑA ALCIDA: (*viendo que Don Lizardo está tocando la puerta de un vecino*) Por si acaso el señor Sánchez no está

DON LIZARDO: (*volviendo a la puerta de Doña Alcida*) ¿Le dijo algo?

DOÑA ALCIDA: No. Pero parece que le han cambiado el horario en el trabajo: ahora sale muy temprano y regresa a las dos de la tarde ¡Ay! pero no es que yo esté pendiente de lo que hace... sino que... él pasa siempre frente a mi puerta. (*Doña Jesús le entrega el recibo que ha estado llenando*) Gracias.

DON LIZARDO: ¿No le ha dejado nada? Háganos un servicio, señora Alcida: dígame a Sánchez que vamos a regresar y si no va a estar que por lo menos tenga la delicadeza de dejarle a usted la plata ¡No se hace caminar por gusto a los viejos!

DOÑA ALCIDA: Cómo no, Don Lizardo.

Menos oportuna para su imagen de vecina ejemplar es la inesperada aparición del empleado de una distribuidora comercial para entregarle un saco de arroz (2.15). El acaparamiento de productos de primera necesidad en la canasta familiar era una práctica común de especuladores durante los años de mayor inestabilidad económica hacia fines de la década de 1980. Práctica mal vista: no sólo impedía el acceso popular a alimentos básicos ya de por sí escasos sino que encarecía su valor de cambio muy por encima al del mercado. Dado que el especulador tenía como fin sacar el máximo provecho económico de la crisis a costa del público, el mal afamado acaparamiento se practicaba con discreción. La llegada de su distribuidor pone en evidencia a Doña Alcida (2.16):

EMPLEADO COMERCIANTE: (*cargando un costal, se acerca a Doña Alcida*) Su arroz, señora

DOÑA JESÚS: (*sintiendo la situación incómoda*) Siga nomás, ya nos vamos

DON LIZARDO: Hasta luego (*salen*)

DOÑA ALCIDA: Que les vaya bien. (*Al empleado, molesta*) ¡Otro día, grítalo mejor! Pasa.

Sin embargo, los Díaz-Canseco no tienen ningún reparo pues privilegian sus intereses económicos sobre cualquier valoración moral: conviene que una persona tenga el dinero suficiente para pagarles aunque para conseguirlo se hayan valido de la especulación en perjuicio de otros (así como dejan de lado el rezo debido a la tumba de su hijo para priorizar la cobranza del dinero). Es la única interacción en que los ex-terratenientes se van satisfechos. Inquilina y caseros se despiden con cortesía.

Lo grotesco-cotidiano expresa el conflicto cultural en la cotidianidad. Todos los inquilinos, pertenecientes a la clase media-obrera, practican tácticas para poder pagar el alquiler (Doña Alcida) o bien para evitarlo o posponerlo (los demás inquilinos). En

ambos casos dichas tácticas suponen una ruptura con la normalidad moral tradicional: aquellos valores, modales y actitudes tomados de los grupos de referencia⁴⁴ (clase alta) se mantienen únicamente como un lejano horizonte. En la práctica se les abandona, modifica o reemplaza, según las urgencias de cada individuo en la vida cotidiana.

el orden efectivo de las cosas es justamente lo que las tácticas "populares" aprovechan para sus propios fines, sin ilusiones de que vaya a cambiar de pronto. Mientras sea explotado por un poder dominante [...] el orden es engañado en juego por un arte [...] se insinúan así un estilo de intercambios sociales, un estilo de invenciones técnicas y un estilo de resistencia moral (*Ibíd.*: 31).

Lo grotesco-cotidiano expresa así el abandono, modificación y/o reemplazo, a nivel práctico, de una moral universal, del ideal moderno de la educación, por tácticas que el individuo construye urgido por las circunstancias de la vida cotidiana. En una situación socioeconómica de crisis como la peruana a finales de la década de 1980, el desarrollo de estas tácticas implica alejarse del modelo cultural de la clase dominante (incluso por parte de la misma clase dominante, los Díaz-Canseco), permitiendo a los habitantes limeños autoformarse y construirse desde la individualidad⁴⁵, apoyados en un contexto de diferencia social y cultural.

El mayor estatus de los Díaz-Canseco es respetado y reafirmado por todos los inquilinos, pagadores o no, sólo para desplegar sobre aquél tácticas que confrontan el modelo moral de los Díaz-Canseco que como grupo de referencia representan: los inquilinos conservan superficialmente dicho modelo de referencia y lo reproducen como un estado social establecido, pero en su "relación práctica con el mundo" construyen sus propias reglas. Este conflicto se acentúa por cuanto son los propios ex-terratenientes

⁴⁴ Para el caso peruano, la profunda centralidad del poder se manifiesta en las estructuras sociales de manera permanente mediante los estilos de vida de los grupos herederos del poder, considerados modelo y grupo de referencia cultural para las clases medias y obreras. Véase José Matos Mar, "El proceso de urbanización en América Latina", p. 16: "[En sociedades] que estuvieron más cercanas a los centros de poder, las herencias estatistas, monopolistas, centralistas, burocráticas y paternalistas del Estado hispánico condicionaron continuidades que aún se manifiestan no sólo en la estructura del Estado y la sociedad, sino también en la cultura y en las actitudes y estilos de vida de las clases dirigentes y los estratos populares".

⁴⁵ Tal abandono sería la tendencia de una modernidad que a fin de siglo se torna críticamente inestable y móvil. Véase Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, p. 13: "en este momento, salimos de la época de los 'grupos de referencia' preasignados para desplazarnos hacia una era de 'comparación universal' en la que el destino de la labor de construcción individual está endémica e irremediabilmente indefinido, no dado de antemano, y tiende a pasar por numerosos y profundos cambios antes de alcanzar su único final verdadero: el final de la vida del individuo. En la actualidad, las pautas y configuraciones ya no están 'determinadas' [...]; hay demasiadas, chocan entre sí y sus mandatos se contradicen, de manera que cada una de esas pautas y configuraciones ha sido despojada de su poder coercitivo o estimulante. [...] Como resultado, la nuestra es una versión privatizada de la modernidad, en la que el peso de la construcción de pautas y responsabilidad del fracaso caen primordialmente sobre los hombros del individuo".

quienes son indiferentes al modelo moral que ellos mismos representan, al evitar reparar y condenar los vicios de sus interactuantes, a condición de recibir el dinero adeudado. La discontinuidad en la normalidad moral se aprecia por tanto no sólo en la clase media-obrera sino también en el seno del propio grupo de referencia, la clase alta.

2.4 Perspectiva del discurso fílmico en *Caídos del cielo*

Abordemos lo grotesco-cotidiano desde los elementos de escritura fílmica y sus aspectos complementarios. La posición de enunciación corresponde a la disposición consciente e intencional que determina la “porción” de realidad registrada por la cámara⁴⁶. Con respecto a la interacción de personajes, la posición de enunciación, siguiendo la clasificación de Joseph Mascelli, puede ser:

- **Objetiva:** La cámara se dispone para filmar “desde un punto de vista lateral. [...] no presenta el suceso desde el punto de vista de nadie dentro de la escena, el ángulo de cámara objetivo es impersonal” (1990: 11).
- **Subjetiva:** La cámara se posiciona de manera que uno o varios personajes, al mirar directamente al lente, parecieran “mirar” directamente a los ojos del espectador, dirigiéndose a él: el espectador se siente mirado o interpelado. El espectador por tanto experimenta el film como un participante más, considerado activamente dentro de él, ya sea en su propio “rol de espectador” o bien “sustituyendo” a uno de los personajes de modo que ve lo que acontece “a través de sus ojos” (Mascelli, 1965: 14).
- **Punto de vista:** Es el límite entre una posición de enunciación objetiva y subjetiva. La cámara se posiciona muy cerca de los ojos de un interactuante pero sin llegar a ser *subjetiva*, dado que ningún interactuante mira jamás directamente a la lente de la cámara sino ligeramente por encima o a un lado de ella. “Los planos en Punto-de-vista pueden ser usados toda vez que sea deseable involucrar al público más cerca del suceso. El público salta al interior de la imagen, por así decirlo, y ve a los actores y al decorado desde el punto de vista de un actor en particular” (*Ibíd.*: 22).

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo* apreciamos que las posiciones de enunciación Objetiva y Punto de vista son empleadas en los dos tipos de interacción de los Díaz-Canseco:

⁴⁶ Véase *supra*, pp. 29-30.

- En su interacción con la Sra. Alcida, la posición de enunciación es *objetiva*. Doña Alcida es la única inquilina que asume y respeta los valores del grupo de referencia —la clase alta representada por los mismos Díaz-Canseco—, la única que se siente identificada culturalmente con ellos, la única que paga el alquiler.
- En su interacción con los otros inquilinos, la posición de enunciación es desde el *punto de vista* de los Díaz-Canseco. La ubicación de la cámara nos acerca al *punto de vista* de los Díaz-Canseco confrontando a aquellos interactuantes que evitan y posponen el pago del alquiler afirmando su diferencia respecto de los ex-terratenientes.

Veamos cómo construye la escritura fílmica cada uno de estos casos:

2.4.1 Interacción Díaz-Canseco / Doña Alcida (Posición de enunciación *Objetiva*). Siguiendo a Rafael Sánchez en su obra *El montaje cinematográfico* (1971: 135-8), puede considerarse que en toda interacción o diálogo de sujetos quietos existen tres clases de posición de enunciación objetiva:

2.4.1.a) *Establishing-shot* o *toma de establecimiento*, que permite apreciar a cierta distancia el escenario en que se establece la acción y a los personajes interactuando en él (o por lo menos a estos últimos).

2.4.1.b) *Tres cuartos* o 45° , posición de cámara cuyo ángulo forma 45° respecto del Eje de Acción (la línea imaginaria que traza la mirada de los interactuantes).

2.4.1.c) *Over shoulder* o *sobre el hombro*, la cámara se ubica detrás del hombro de un interactuante, determinando un ángulo más cerrado respecto al Eje de Acción.

Luego, podemos apreciar que las 12 tomas cinematográficas [TC 34 – TC 45] (**2.1-2.16**) que componen la interacción Díaz-Canseco / Doña Alcida corresponden a estas tres clases de posición de enunciación *objetiva*: ya alejados del Eje de Acción (*Establishing-Shot*), a distancia intermedia (45°) o cerca de él (*Over shoulder*). No se asume el punto de vista de ningún personaje, pues todas las posiciones de enunciación son impersonales.



2.1 [TC 34] Inicio de la interacción: 45° sobre la mano de Doña Jesús llamando a la puerta



2.2 [TC 35] Doña Alcida abre la puerta: *Over shoulder* en Doña Alcida



2.3 [TC 36] 45° sobre Doña Alcida – el mismo encuadre que en [TC 34]



2.4 [TC 37] *Over shoulder* en Doña Alcida – el mismo encuadre que en [TC 35]



2.5 [TC 38] = [TC 36] = [TC 34] = 45°



2.6 [TC 38] Doña Alcida entra por el dinero



2.7 [TC 39] *Establishing Shot: Vecindario*



2.8 [TC 39] *Establishing Shot*



2.9 [TC 39] *Establishing Shot – entrega la plata*



2.10 [TC 40] *Establishing Shot inverso*



2.11 [TC 41] = [TC 39]



2.12 [TC 42] *45° sobre los Díaz-Canseco*



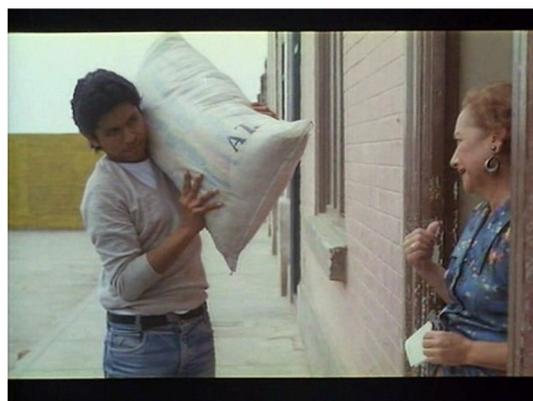
2.13 [TC 43] = [TC 41] = [TC 39]



2.14 [TC 44] = [TC 42]



2.15 [TC 45] = [TC 43] *Establishing shot*: Llega el empleado comercial con el saco de arroz



2.16 [TC 45] *Establishing shot*: Los Díaz-Canseco se han retirado

2.4.2 Interacción Díaz-Canseco / demás inquilinos (*Punto-de-vista*). En la secuencia [TC 48 – TC 53] (2.17-2-27) puede apreciarse en cambio que la posición de enunciación sigue el *punto de vista* de los Díaz-Canseco. La cámara es colocada muy cerca del lugar de su mirada. Por ello —se aprecia— los inquilinos miran ligeramente por encima de la lente de la cámara, hacia donde estarían los ojos de los Díaz-Canseco. Una posición de enunciación que dispone a la cámara casi sobre el Eje de Acción. El discurso fílmico complementa la posición de enunciación *punto de vista* (de los Díaz-Canseco) por medio de una serie de recursos de montaje: plano-contraplano, la elipsis definida y el espacio-fuera-de-campo, así como la instancia gráfica y rítmica. Veamos cómo se construye en el discurso fílmico el *punto de vista* de los Díaz-Canseco:

2.4.2.a) Plano / contraplano: En la interacción Díaz-Canseco / demás inquilinos, se aprecia que la posición de enunciación *punto de vista* emerge de un tipo de articulación de dos tomas cinematográficas llamada *plano / contraplano* o *campo-contracampo*. Puede definirse al *plano / contraplano* como la unión de dos tomas que, manteniéndose a un mismo lado del Eje de Acción, cumple lo siguiente: 1) en la primera toma un primer personaje mira hacia el exterior de la pantalla; y 2) en la segunda toma un segundo personaje mira hacia el exterior de la pantalla en dirección opuesta al primero (Bordwell, 1996: 110). De este modo se percibe a ambos personajes mirándose, como corresponde a su interacción. La interacción entre los Díaz-Canseco y los demás inquilinos empezará con una posición de enunciación *objetiva*, un *Establishing shot* [TC 46] que muestra a Doña Jesús tocando la puerta de la Inquilina 1, tomando acto seguido su lugar junto a Don Lizardo. Inmediatamente, el par [TC 47 – TC 48] constituye un *plano / contraplano*: en [TC 47] Doña Jesús ya está junto a su esposo, ambos esperando

a que la inquilina abra la puerta, y en [TC 48] se aprecia esta puerta desde el *punto de vista* de los Díaz-Canseco. El tiempo entre *plano / contraplano* es continuo según se aprecia por el sonido de la cerradura abriéndose en [TC 47] y terminándose de abrir en [TC 48], dando paso a la aparición de la Inquilina 1.

2.4.2.b) Elipsis: Se presenta una elipsis cuando existe un *hiato entre las continuidades temporales* (Burch, 1979: 15) de un par de tomas cinematográficas sucesivas. En los pares de tomas [TC 48 – TC 49], [TC 49 – TC 50], [TC 50 – TC 51], [TC 51 – TC 52], [TC 52 – TC 53] y [TC 53 – TC 54], la elipsis hace que seis inquilinos se sucedan uno tras otro ante el *punto de vista* de los Díaz-Canseco, formando hiatos entre sus continuidades temporales. El tiempo suprimido entre cada toma es de unos minutos.

2.4.2.c) Espacio-fuera-de-campo: Existe un “espacio invisible que prolonga lo visible” en el campo visual de la toma cinematográfica (Aumont et al., 2008: 24). La toma cinematográfica [TC 47] que mostraba a los Díaz-Canseco frente a la puerta del inquilino permanece latente, aunque no se vea, en el curso de su interacción con los seis inquilinos [TC 48 – TC 53]. Aunque vemos sólo a los inquilinos, sabemos que están interactuando con los Díaz-Canseco quienes permanecen en una posición similar a la [TC 47], tal como lo confirmará luego la [TC 54]. Ha habido un proceso de *plano / contraplano / plano* en el curso de [TC 47] / [TC 48 – TC 53] / [TC 54]. La presencia latente de los Díaz-Canseco durante la interacción se explica porque el espacio fílmico no es un “todo continuo e indivisible; en su seno —incluso dentro de los límites del visibilizado— hemos de distinguir el relativo al plano, el del montaje y el sonoro, y todos ellos abren la perspectiva a un fuera de campo que interactúa dialécticamente con el espacio representado en la imagen” (Bordwell, en Gómez Tarín, 2003: 401). El espacio-fuera-de-campo por tanto “está esencialmente ligado al campo, puesto que tan sólo existe en función de éste; se podría definir como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aun no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente” (Aumont et al., 2008: 24). Los Díaz-Canseco, aunque no visibles, están ahí, en el *espacio-fuera-de-campo* en función de los inquilinos vistos *en-el-campo* y permanecen ligados a ellos producto de la interacción. Esta interacción previamente establecida en el *plano / contraplano* [TC 47 – TC 48], permanece activa por la interpelación y la mirada constantes de los seis inquilinos [TC 48 – TC 53] hacia el *espacio-fuera-de-campo* donde son vistos por los Díaz-Canseco.

2.4.2.d) Dimensiones gráficas y rítmicas del montaje: Finalmente puede apreciarse en la interacción Díaz-Canseco / demás inquilinos las dimensiones gráficas y rítmicas del montaje (Bordwell y Thompson, 2008: 221-7). A lo largo de [TC 48 – TC 53], la composición de tomas son semejantes pues los seis inquilinos, al ser vistos desde el *punto de vista* de los Díaz-Canseco, ocupan el centro del cuadro y se privilegia la mitad superior de su cuerpo (plano medio). En términos de composición del cuadro, cada toma en [TC 48 – TC 53] es un calco de la anterior. Esta semejanza surge del *plano / contraplano* y la similitud de las distancias relativas entre los interactuantes (Díaz-Canseco / inquilino). Con respecto al ritmo apreciamos que si bien la pequeña duración y el corte abrupto de la intervención de cada inquilino proponen un ritmo determinado, la misma serie de elipsis crea un ritmo de repetición en crescendo. Por otro lado, la dimensión gráfica constante de [TC 48 – TC 53] contribuye a un ritmo repetitivo que incrementa la tensión en los Díaz-Canseco a medida que perciben, toma tras toma, las palabras de cada inquilino posponiendo el pago del alquiler, frustrando sus intereses por juntar el dinero necesitado. La tensión abre paso al humor, sólo logrados mediante la dimensión rítmica y gráfica, la serie repetitiva y en crescendo de las *elipsis* y la consciencia del *espacio-fuera-de-campo* y el *plano / contraplano* que complementan el *punto de vista* de los Díaz-Canseco.



2.17 [TC 46] *Establishing shot* – Los Díaz-Canseco tocando la puerta de Inquilina 1



2.18 [TC 46] *Establishing shot*



2.19 [TC 47] *Plano* – Los Díaz-Canseco a la espera de que abran la puerta



2.20 [TC 48] *Contraplano* desde el *Punto de vista* de los Díaz-Canseco: Puerta cerrada



2.21 [TC 48] *Contraplano* desde el *Punto de vista* de los Díaz-Canseco: Inquilina 1



2.22 [TC 49] *Contraplano* desde el *Punto de vista* de los Díaz-Canseco: Inquilino 2



2.23 [TC 50] *Contraplano* desde el *Punto de vista* de los Díaz-Canseco: Inquilina 3



2.24 [TC 51] *Contraplano* desde el *Punto de vista* de los Díaz-Canseco: Inquilina 4



2.25 [TC 52] *Contraplano* desde el *Punto de vista* de los Díaz-Canseco: Inquilino 5



2.26 [TC 53] *Contraplano* desde el *Punto de vista* de los Díaz-Canseco: Inquilino 6



2.27 [TC 53] *Contraplano* desde el *Punto de vista* de los Díaz-Canseco: Puerta cerrada



2.28 [TC 54] *Plano* – los Díaz-Canseco responden airados – Ruptura del Eje de Acción

2.5 Lo grotesco: Perspectiva conservadora y otredad

Es necesario recordar que el “punto de vista crea una identidad más fuerte con el actor en la acción y provee al espectador de una mirada más íntima del suceso” (Mascelli, 1965: 22), pues tal suceso “es visto desde el punto de vista de un actor en particular” (Mascelli, 1990: 19). El discurso fílmico permite entonces al espectador, a través de la posición de enunciación, acercarse íntimamente a la experiencia de un personaje particular y, por extensión, a la experiencia del grupo social al que dicho personaje pertenece. En nuestro caso, la posición de enunciación punto-de-vista permite al espectador de *Caídos del cielo* identificarse con la experiencia de los Díaz-Canseco y por consiguiente con la experiencia de la clase alta, en su interacción con los inquilinos no pagadores. Al mismo tiempo que plantea la identificación del espectador con los Díaz-Canseco, la posición de enunciación punto-de-vista representa a los inquilinos como el otro culturalmente diferente⁴⁷.

⁴⁷ A lo largo del film, sólo una interacción es similar a la de los Díaz-Canseco / inquilinos no pagadores: el punto-de-vista de Humberto confrontando la herida / cicatriz de Verónica en un plano / contraplano.; en

En nuestro marco teórico⁴⁸ consideramos que la posición de enunciación comunicaba al espectador un *estar siendo* en el nivel creatorial —vinculado al creador del film— y el modo de ese *estar* siendo. El discurso fílmico de *Caídos del cielo* expresa ese *estar siendo* creatorial desde la experiencia de la clase alta. Llamaremos *perspectiva* a la comunicación de esta experiencia creatorial “que estructura y dirige nuestra experiencia y que, desde el inicio, le infunde significado”. En nuestro caso, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* manifiesta una perspectiva conservadora de la normalidad criolla, según la experimentamos en la interacción cotidiana representada desde el punto-de-vista de los ex-terratenientes. Mediante la posición de enunciación y su articulación en el montaje, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* manifiesta la perspectiva de la clase alta representada por los Díaz-Canseco, caracterizada por el anhelo de conservar la normalidad cultural de la Lima criolla. Por oposición a esta perspectiva conservadora, el discurso fílmico representa a los inquilinos no pagadores como el otro-cultural que rompe dicha normalidad.

Por otro lado, es desde una perspectiva particular que la normalidad se subjetiva, experimentándose como anormal toda presencia extraña a *esa* perspectiva. Lo grotesco en el discurso fílmico corresponde a la perspectiva de una subjetividad cuya normalidad amenazada experimentamos desde su punto-de-vista. En el discurso fílmico de *Caídos del cielo* esa perspectiva es la de la clase alta (representada por los Díaz-Canseco) y, en menor medida, de la clase media (representada por Humberto) que se adscribe al horizonte cultural de la primera.

Ambas son las perspectivas a partir de las cuales el espectador de *Caídos del cielo* experimenta lo grotesco como subjetividad que experimenta la ruptura de su normalidad. Lo grotesco-cotidiano desde el punto-de-vista de los Díaz-Canseco y lo grotesco-afectivo desde el punto-de-vista de Humberto (incluso lo grotesco-urbano, que pareciera quedar objetivado en la ciudad) comunican la experiencia subjetiva de una perspectiva conservadora de la normalidad. Este conservadurismo social limeño se manifiesta en la nostalgia por un pasado normal que coexiste junto a una actualidad que supone la ruptura de dicha normalidad.

este caso el discurso fílmico asume el punto-de-vista de Humberto y del adulto de clase media representado por él. Con la libertad de la clase media, Humberto se adhiere al conservadurismo de los Díaz-Canseco, aunque a partir de su encuentro con Verónica, empieza a infringirlo. Para Humberto, Verónica será el otro diferente que se opone a su libre normalidad conservadora, el otro femenino. Esta relación afectiva será estudiada en el Capítulo 4.

⁴⁸ Véase *supra*, pp. 29-30.

En el origen mismo de lo grotesco, apreciamos que a cada perspectiva conservadora corresponde un *otro* que rompe la normalidad. Es la otredad la que provoca lo grotesco en la perspectiva del sujeto conservador de la normalidad. De esta manera se tiene:

2.5.1 El otro-social: desde la perspectiva de la Lima criolla, los inmigrantes en Lima y sus espacios provocan lo grotesco-urbano.

2.5.2 El otro-cultural: desde la perspectiva de la clase alta, los grupos de clase media-obrera provocan lo grotesco-cotidiano.

2.5.3 El otro-femenino: desde la perspectiva del hombre de clase media, la mujer que difiere de una representación ideal provoca lo grotesco-afectivo.

Estas formas de otredad residen en el origen de toda representación de lo grotesco. El *otro* es esa segunda presencia considerada anormal por la primera.

2.6 Lo grotesco-cotidiano como discontinuidad cultural

Lo grotesco-cotidiano representado como interacción entre los Díaz-Canseco y sus inquilinos de clase media-baja se manifiesta bajo dos formas: desde una posición de enunciación *objetiva* y desde el *punto-de-vista* de los ex-terratenientes. El primer caso nos demuestra que aun compartiendo la misma referencia cultural, ambos grupos abandonan los valores que promueven. Con el fin de obtener el dinero para pagar el alquiler, doña Alcida saca provecho de la crisis y especula con el precio de los productos que acapara, mientras que los Díaz-Canseco, para cobrar su renta, evitan juzgar aquel procedimiento contrario a su moral, haciéndose de la vista gorda. En el segundo caso, el *punto de vista* de los Díaz-Canseco nos muestra a los inquilinos no pagadores reafirmando sus diferencias sociales para sacar provecho de su discontinuidad cultural. En las ocasiones de interacción cotidiana, la posición de enunciación *objetiva* representa lo grotesco-cotidiano en ambas clases interactuantes respecto de una referencia cultural compartida, mientras el *punto de vista* de los Díaz-Canseco representa lo grotesco-cotidiano como la práctica cultural de la clase media-baja en conflicto con la perspectiva de la clase-alta.

El discurso fílmico expresa así la discontinuidad cultural⁴⁹ que se manifiesta en la interacción cotidiana entre clases sociales distintas. Sean parte del grupo de referencia

⁴⁹ Una primera discontinuidad ha podido apreciarse en nuestro primer capítulo: los inmigrantes y su realización residencial y laboral en Lima crean una discontinuidad en los espacios urbanos, confrontando radicalmente la hegemonía conservadora de la tradicionalidad criolla como grupo de referencia. Lo grotesco-urbano expresa una discontinuidad cultural y social que se manifiesta en los espacios de la urbe.

cultural —los ex-terratenedores— o parte de la clase media-obrera —alineados con el grupo de referencia como Doña Alcida o distintos a él, como los demás inquilinos—, se aprecia una discontinuidad en la normalidad cultural y moral de la Lima criolla que ha pasado así a resquebrajarse. La Lima criolla es abandonada como referencia cultural, sea abiertamente (inquilinos no pagadores) o no (ex-terratenedores y Doña Alcida), en aquella relación práctica con el mundo que se cristaliza en la interacción cotidiana.

2.6.1 El último inquilino y el cerdo

Habíamos visto que [TC 54] (2.28), toma final del *plano / contraplano / plano* que articula la interacción entre los Díaz-Canseco y los inquilinos no pagadores, rompía el Eje de Acción respecto de [TC 47], la toma inicial. Esta ruptura obedece a que [TC 54] es a la vez la toma inicial de una nueva interacción con un último inquilino no pagador, el Sr. Shimura. Esta interacción vuelve a asumir una posición de enunciación *objetiva*, que se articula mediante varios *establishing shots* (2.29), *45°* y *over shoulder* (2.30, 2.31). Tras el desfile de inquilinos no pagadores, los Díaz-Canseco responden airados:

DOÑA JESÚS: Señor Shimura ¡Son ocho meses que nos tiene así!

DON LIZARDO: ¡Nos toma usted por idiotas!

SR. SHIMURA: No, por favor, yo a usted y a su señora los aprecio mucho ¡Por diosito!

DON LIZARDO: ¡Pues guárdese su aprecio y páguenos lo que nos debe!

SR. SHIMURA: Qué más quisiera, señor, pero ya ve usted: cuando no se puede, no se puede.

DON LIZARDO: ¡Para eso se trabaja, pues! ¿O qué cree, que la plata le va a caer del cielo?

SR. SHIMURA: Qué más quisiera, pues, señor.

DON LIZARDO: ¿Y cómo para empinar el codo si tiene?

SR. SHIMURA: ¡Un momentito, señor, yo lo respeto, pero si se me va a poner faltoso entonces me guardo y aquí murió el payaso, ah!

DON LIZARDO: ¡Zángano! ¡Sanguijuela!

DOÑA JESÚS: Cálmate...

DON LIZARDO: ¡Carácter! ¡Cómo quieres que me calme, Cucha, con este... lacra social, ahí!

DOÑA JESÚS: Señor Shimura, mi marido está un poco alterado, pero póngase usted en nuestro lugar. Sólo pedimos lo justo ¡son ocho meses que usted no paga!

SR. SHIMURA: Yo entiendo señora, pero no tengo plata... ¿qué quiere que haga si no tengo?

A diferencia de la interacción de los otros inquilinos, el Sr. Shimura no influye eficazmente sobre sus caseros, no se ocupa de exponer una historia, verdadera o falsa, que lo justifique y persuada a los viejos de aplazar su deuda. La presentación de su persona no manifiesta un esfuerzo por conseguir el dinero para el alquiler sino todo lo contrario, evidencia ociosidad y el vicio del alcoholismo, no mostrando el respeto debido al mayor estatus de sus caseros. No practica ninguna táctica que le permita evadir o aplazar el pago del alquiler. El último inquilino parece encarnar la otra cara de

la clase media-baja, la de una honestidad que confiesa sin escrúpulo “*No tengo plata... ¿qué quiere que haga si no tengo?*”. Nueva confrontación a la necesidad de dinero de los ex-terratenientes e insulto a la normalidad moral y cultural que ellos representan.



2.29 Interacción Díaz-Canseco / Sr. Shimura –
Establishing shot



2.30 Interacción Díaz-Canseco / Sr. Shimura –
Over shoulder en Sr. Shimura



2.31 Interacción Díaz-Canseco / Sr. Shimura –
Over shoulder en Doña Jesús



2.32 Encarnación de lo grotesco - El cerdo:
Del centro a los márgenes de la ciudad

Presionado, el Sr. Shimura da algo en parte de pago: al cerdo. El humor da paso al extraño encuentro con el animal. El interior de la casa es sucio, cercano al abandono; a medida que avanzan se hace más oscuro. En el patio interior, la bestia espera echada, hedionda (2.32). Los viejos se lo llevan para venderlo pero rápidamente deciden deshacerse de él. A modo de reconocimiento laboral, los Díaz-Canseco se lo regalarán a Mechita, ex-empleada que trabajó para ellos largos años de su vida. Su casa se encuentra en los barrios marginales: es aquella choza de esteras al pie de los edificios residenciales que constituye una de las manifestaciones de lo grotesco-urbano. La ruta hecha por los viejos desde su casa acomodada es un descenso socioeconómico a lo más bajo de la ciudad, con escala en el barrio de clase media donde cobran su renta y recogen al cerdo. Finalmente dan el cerdo a una agradecida Mechita que seguirá el

consejo de engordarlo y venderlo. El dinero de su venta serviría para curar su ceguera. El cerdo pasa así de mano en mano capitalizando dineros adeudados, reconocimientos falsos y lejanas esperanzas. Del corazón de la ciudad a sus márgenes, los Díaz-Canseco conducen al cerdo, encarnación de lo grotesco. Tras regalarlo no volverán a saber de él, tampoco sabrán que su regalo antes que beneficiar, perjudicará a su nueva dueña.

En este primer encuentro con el cerdo, el discurso fílmico vuelve a adquirir el *punto de vista* de los Díaz-Canseco articulándose en un plano-contraplano. Este *punto de vista* adquiere ahora un matiz extraño ante la visión del cerdo. El discurso fílmico nos acerca otra vez a la perspectiva de los Díaz-Canseco como clase alta, ahora en su encuentro con el extraño animal. Lo grotesco-cotidiano expresa así la confrontación, el conflicto y la discontinuidad cultural en la interacción cotidiana. En la perspectiva de los Díaz-Canseco, los inquilinos de clase media-obrera son portadores de ese desfase cultural que es representado por el cerdo.

2.7 Otras interacciones: Racismo, servidumbre, violencia, distinción

Otro grupo social con que interactúa la clase alta son los inmigrantes, protagonistas de la renovada clase obrera. Si ante la clase media se enfrentaba a una crisis de valores en un mismo horizonte cultural, con los inmigrantes la clase alta enfrenta con mayor dramatismo modos culturales distintos que su conservadurismo se empeñará en mirar con suspicacia y rechazo. El establecimiento residencial y laboral de los inmigrantes en la ciudad forzarán sin embargo la interacción entre ambos grupos en el contexto de crisis. Urgido por la falta de dinero para construir su anhelado mausoleo, los Díaz-Canseco emplean a un albañil inmigrante y discuten por el trato que deben darle (2.33, 2.34).



2.33 Inteacción Díaz-Canseco / Albañil inmigrante: discuten su supuesta ociosidad



2.34 Inteacción Díaz-Canseco / Albañil inmigrante: sospechan una posible estafa

ALBAÑIL: Ahora con los materiales aquí ya se puede continuar, depende que ustedes vean qué les conviene pues, señores: jornal o contrato.
DON LIZARDO: A nosotros nos...
DOÑA JESÚS: Jornal sería mejor ¿no?
DON LIZARDO (a Doña Jesús): ¡Carácter, Cucha! Tú déjame a mí (llevándola del brazo a un lado). Ese asunto del jornal ya me lo conozco al dedillo: ahora te dicen dos, tres semanas y después resulta que no son tres sino seis ¡y al final terminas pagándoles su ociosidad! Como tienen su jornal asegurado... ¡Qué les importa!
ALBAÑIL: ¡Ah! Por si acaso, señor, a mí no me conviene fijar contrato por más de un mes: cuando sube el material, sube todo.
DON LIZARDO: ¡Qué buena oreja! Bueno pues (acercándose nuevamente al albañil), no se hable más, que sea contrato.
ALBAÑIL: Correcto señor, entonces tendrá usted que adelantar, pues.
DON LIZARDO: ¿Cuánto?
ALBAÑIL: Cincuenta por ciento, mínimo.
DON LIZARDO: ¡Cincuen...! ¿Estás loco? Pero, cómo va a ser, yo a ti casi ni te conozco. ¿Cómo te voy a dar alegremente el cincuenta por ciento de la obra? ¿Y si te desapareces? ¿Y si me dejas plantado?
DOÑA JESÚS: ¡Tranquilo, hombre! (Al albañil) Es que ya nos ha pasado, maestro...
ALBAÑIL: Ya, pero así es el trabajo pues señora. Ya le digo, ustedes pónganse de acuerdo y después me dicen. Si quieren yo mañana vengo en la tardecita a eso de las tres.
DOÑA JESÚS: Bueno pues, ahí arreglamos.
ALBAÑIL: Permiso (se va)
DOÑA JESÚS: No te pelees con el hombre ¡Él no tiene la culpa! También tiene que ver por su trabajo ¿no? ¡Qué crees!
DON LIZARDO: ¡Bah! No sabré yo cómo piensan... ¡A esos indios mi padre los compraba por soles!

Don Lizardo refiere con amarga impotencia a un pasado reciente donde el poder del terrateniente criollo sometía al hombre andino a un trabajo servil, lamentando que esa situación no se dé más en la actualidad. En la sociedad limeña, la servidumbre —en la cual se incluye el personaje de Mechita— “era una antigua institución urbana, tan vieja como la ciudad [...] prolongación del pongaje (del servicio personal) que los campesinos realizaban en la casa hacienda” (Flores, 2008: 254 y 258). La servidumbre de “esos indios” es una institución por la cual Don Lizardo expresa nostalgia, como parte del anhelo por una normalidad nacional mayor. Esta interacción expresa en el discurso fílmico el carácter conservador a nivel sociopolítico de los Díaz-Canseco.

Herederos del apellido y de los vestigios de ese poder, los Díaz-Canseco intentan hacerlos valer también ante el Sr. Solís para obligarlo a cumplir con la construcción convenida del mausoleo, fracasando en su intento (2.35, 2.36):

SEÑOR SOLÍS: A ver si nos entendemos, señor Díaz...
DOÑA JESÚS: Díaz-Canseco
SEÑOR SOLÍS: Con lo que usted ha cancelado no se va a poder terminar ni el casco, no alcanza
DON LIZARDO: Pero ¡qué dice! Acá tengo el presupuesto que usted mismo hizo
SEÑOR SOLÍS: ¿Me permite?
DON LIZARDO: Claro

SEÑOR SOLÍS: Esto fue hecho hace seis meses ¡Seis meses! No puede pretender que con el alza de costos y materiales...

DON LIZARDO: ¡Pero usted no puede parar así la obra, señor Solís! Nosotros hicimos un trato. Allí está su firma que es como su palabra.

SEÑOR SOLÍS: Claro, pero como yo le...

DON LIZARDO: Y yo creo que estoy hablando con un caballero. La palabra de un caballero es la misma seis meses antes o seis meses después.

SEÑOR SOLÍS: Trate de entender: tenemos una inflación monstruosa ¡los precios están por las nubes! ¿No lee usted los periódicos? Los presupuestos se reajustan todos los días, señor Díaz...Canseco. Si quiere que le termine su mausoleo tiene que abonar más dinero, es muy poco.

DON LIZARDO: ¡Contratos son contratos! ¿Dónde estamos? Yo he cumplido a pie juntillas con el calendario de pagos ¡y ahora me sale usted con esas triquiñuelas!

SEÑOR SOLÍS: ¿Pero usted no entiende? ¡Este presupuesto no sirve para nada, es ridículo! Mire lo que hago con él ¿ve? mire... (rompe en pedazos el documento)

DON LIZARDO: ¡No tiene sangre en la cara! ¡Esto me pasa por haberme metido en una cueva de ladrones!

SEÑOR SOLÍS: ¡Ladrón! ¡Me está llamando ladrón!

DON LIZARDO: ¡Sí, señor! ¡Y gracias a Dios que no le adelanté para el mármol!

SEÑOR SOLÍS: ¡Salga! ¡Salga de aquí! ¡Qué se ha creído, que porque es un anciano va a venir a faltarme el respeto!

DOÑA JESÚS: ¡No sea usted insolente!

DON LIZARDO: ¡No le tolero esta ofensa! ¡Usted sabe quiénes hemos sido nosotros!

SEÑOR SOLÍS: ¡No sé ni me interesa, váyase con sus planos a otra parte!



2.35 Inteacción Díaz-Canseco / Sr. Solís: los ex-terratenientes discuten un reajuste de precios



2.36 Inteacción Díaz-Canseco / Sr. Solís: Solís rompe el presupuesto y los larga



2.37 Inteacción Sr. Solís / Empleado inmigrante: encargado de la limpieza



2.38 Inteacción Sr. Solís / Empleado inmigrante: trato violento al empleado

El Sr. Solís, pequeño empresario, orienta con violencia la labor de su empleado, inmigrante dedicado a la labor de limpieza del negocio (2.37, 2.38). Se reproduce así, al interior de la clase media-obrera, la relación de servidumbre que en el pasado ostentara la oligarquía, representada por los Díaz-Canseco.

SR. SOLÍS: ¡Y tú que miras! ¡Termina con eso!
 EMPLEADO: Sí, señor
 SR. SOLÍS: ¡Y después trapeas!

Vehemencia en la servidumbre que puede apreciarse también al interior de la clase obrera, en la relación entre Mechita y sus nietos César y Tomás. Una vez que obtiene el cerdo, Mechita reproduce esta especie de servidumbre o trabajo esclavizante sobre los niños al obligarlos a traer basura para alimentar al cerdo (2.39, 2.40).



2.39 Interacción Mechita / nietos: Mechita obliga a sus nietos a traer basura para el cerdo



2.40 Interacción Mechita / nietos: César enferma y Tomás hace el trabajo de ambos



2.41 Interacción Díaz-Canseco / Vendedor de mármol: vendedor elogia la distinción de los ex-terratenientes, que sólo buscan algo barato



2.42 Interacción comerciante / Díaz-Canseco: Pelusa trata con calidez a clientes distinguidos, de quienes ha sacado provecho

Incluso los niños despliegan violencia en su interacción con aquellos vecinos de clase media-alta. Buscar en la basura parece ser un derecho ganado para los niños obligados a recolectarla. Al ser denegado por el dueño de la casa, César escupe su automóvil, pieza de distinción social entre ellos. En esta interacción se aprecia un resentimiento temprano transformado en violencia y vandalismo por parte de los niños.

A diferencia de la violencia que se reproduce en todas las clases sociales, el vendedor de mármol muestra respetuosa consideración hacia los Díaz-Canseco. Interesado en una buena venta, el empleado elogia el estatus de los ex-terratenientes, apelando a su distinguido gusto para la elección del producto (2.41). Para elogiarlos, cita datos históricos que los Díaz-Canseco interrumpen, urgidos por el dinero, para preguntar por los precios más bajos:

DOÑA JESÚS: ¡Qué maravilla! Este es tan bello, tan fino. ¡Ay, no sé, Lizardo! ¡Es tan difícil decidirse!

DON LIZARDO: Claro, si todavía no sabemos los precios...

VENDEDOR DE MÁRMOL: Su señora tiene muy buen gusto: está fascinada por el gris cenizo ¡Estupenda elección! ¿Sabe que la mayoría de gente no sabe escoger? Usted le ofrece un negro mochica o un rojo nacional y ya se conforman.

DON LIZARDO: Será por el precio ¿no? ¿Me hizo ya el estimado?

VENDEDOR DE MÁRMOL: Sí. Son treinta y seis metros cuadrados... porque el piso también va en mármol ¿cierto?

DON LIZARDO: Así es

DOÑA JESÚS: Una cosita, joven ¿recomiendan algo especial para la limpieza?

VENDEDOR DE MÁRMOL: Agua solamente, señora. El mármol no necesita mayor mantenimiento. Por eso es indispensable en un mausoleo... y permítame decirle, hay poca gente que sabe lo que en verdad es un mausoleo: es un monumento, algo que nos va a sobrevivir; por eso los griegos y los romanos...

DOÑA JESÚS: Y dígame ¿en caso de temblor o terremoto, resiste bien? Ay, me da miedo que se rompa... como ya no estaremos ahí para arreglarlo...

VENDEDOR DE MÁRMOL: Señora, es mármol, es eterno. Por eso le decía, griegos y romanos...

DON LIZARDO: ¿Siempre quieres el blanco o el gris cenizo ese...?

DOÑA JESÚS: El arabescato clásico es tan hermoso, también... ¡No sé!

VENDEDOR DE MÁRMOL: ¿Esperamos a que la señora se decida o...?

DON LIZARDO: No, no, no... hágame el cálculo con el blanco no más.

VENDEDOR DE MÁRMOL (*cogiendo la calculadora*): Vamos a ver, son treinta y seis metros por... seis noventa y cuatro, más... Veintiséis mil doscientos setenta y cinco dólares.

DON LIZARDO: ¡Cuánto!

Aunque también sufren la crisis económica, dos empresarios muestran cierta holgura económica adquiriendo una imagen de éxito. El Sr. Ortega, dueño y gerente de Alfa Radio, muestra camaradería y comprensión con sus trabajadores, destacando siempre la labor estelar de Humberto, “su locutor estrella” (2.43). Su seguridad en lo económico se pone de manifiesto cuando reemplaza a Humberto para que el programa retome el éxito inicial. Su empresa avanza sin dejar que los problemas personales de sus trabajadores la

afecten. Por su parte, Pelusa, corredora de muebles e inmuebles, aunque se queja de la caída en sus ventas por la crisis, obtiene buen precio de su negocio con los Díaz-Canseco, asegurando la fortuna de su empresa (2.42). Reconoce en ellos cierta distinción y alaba su estatus para animarlos a cerrar el trato. En su interacción con sus trabajadores o clientes, el Sr. Ortega y Pelusa se muestran amables e incluso comprensivos (2.44) pero no reparan en sacar provecho económico de ellos.



2.43 Inteacción empresario / trabajadores: camaradería y reconocimiento a sus trabajadores



2.44 Inteacción empresario / trabajadores: el Sr. Ortega se muestra comprensivo con Humberto

En este capítulo hemos apreciado las representaciones de lo grotesco como conflicto y discontinuidad cultural en la interacción cotidiana de los diferentes grupos sociales que habitan el espacio urbano de Lima a fines de la década de 1980. Lo grotesco-cotidiano representa también la ruptura de la normalidad cultural y moral al interior de cada grupo social (en especial del grupo de referencia, la clase alta) en un contexto de crisis económica y de relación práctica con el mundo.

La relación afectiva que estudiaremos en nuestro cuarto capítulo se compone precisamente de una serie de interacciones que pertenecen sin embargo a la esfera íntima interpersonal. Pero antes de pasar a este último aspecto de las representaciones de lo grotesco en *Caídos del cielo*, es necesario que abordemos, como ya lo habíamos anunciado, el estudio del simbolismo al cual dedicamos el capítulo siguiente. De esta manera podremos comprender el sentido semántico de aquellas representaciones de lo grotesco que se sustentan en símbolos del imaginario, de acuerdo a la diégesis de la película que nos concierne. Procedamos pues, a continuación, al estudio de los símbolos del imaginario en *Caídos del cielo*.

* * *

Capítulo 3

SÍMBOLOS DEL IMAGINARIO EN *CAÍDOS DEL CIELO*

El presente capítulo complementa nuestro estudio de las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* al aproximarnos a la semántica de sus símbolos. Como observamos en nuestro marco teórico⁵⁰, el discurso fílmico de esta película se construye en base a una diégesis realista con presencia de símbolos, lo cual nos lleva a considerar su particularidad expresiva⁵¹ en ciertas representaciones de lo grotesco. La comprensión semántica de los símbolos del imaginario en *Caídos del cielo* nos permitirá comprender el discurso fílmico en toda su amplitud expresiva.

El método que aplicamos para acceder al sentido semántico de los símbolos será el trayecto antropológico, desarrollado por Gilbert Durand⁵². De este modo, nuestro estudio de las representaciones de lo grotesco se ve oportunamente complementado por aquellas que se sustentan en los símbolos del imaginario. En ciertos casos, las representaciones de lo grotesco-urbano y lo grotesco-cotidiano, ya estudiadas en los capítulos precedentes, van a adquirir matices nuevos al incorporar en ellas, si corresponde, los símbolos que estudiamos a continuación. Revisamos pues, si es necesario, capítulos anteriores y a la vez preparamos el camino para el siguiente, dedicado a lo grotesco-afectivo, para terminar de definir el sentido de las representaciones de lo grotesco.

A lo largo del capítulo apreciaremos que estos símbolos portan un sentido que delinea, enmarca y sostiene el del discurso fílmico. Así, la experiencia conservadora de extrañeza, rechazo y conflicto frente al otro anormal se expresa también mediante los símbolos del imaginario que la nutren y refuerzan. Esta representación de lo grotesco termina así de construir su sentido semántico en los símbolos del imaginario. Mediante su representación cinematográfica, *Caídos del cielo* expresa la realidad de una nación peruana escindida, desde una perspectiva conservadora que se subjetiva en los miembros de clase alta y media, de herencia criolla.

⁵⁰ Remitimos al lector a los apartados “Presencia de lo simbólico en *Caídos del cielo*” y “Estética y diégesis de *Caídos del cielo*”, incluidos en nuestro marco teórico.

⁵¹ Ernst Cassirer ha señalado que el problema en la interpretación del símbolo no corresponde a la explicación de su origen, sea éste precientífico, funcional o afectivo, sino a “la expresión inmanente al simbolizante mismo”. Cf. Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, p. 69.

⁵² Remitimos al lector al título “Simbolismo del imaginario” de nuestro marco teórico.

Iniciamos este capítulo con una síntesis teórica del método que nos guía en el estudio de los símbolos. Inmediatamente aplicamos el trayecto antropológico al discurso fílmico de *Caídos del cielo*, identificando y comprendiendo la semántica de sus símbolos. Para ello hacemos uso de casos ilustrativos tomados del repertorio que nos ofrece el universo de películas a lo largo de la historia. Finalmente, instalamos el sentido expresivo de estos símbolos dentro del sentido general del discurso fílmico de *Caídos del cielo*.

3.1 El trayecto antropológico

En primer lugar debemos señalar que los símbolos del imaginario se organizan en torno a un motivo primordial llamado *arquetipo*, el cual relaciona la experiencia del hombre con grandes procesos de la naturaleza. El alba, la noche, la luna, lo monstruoso o el héroe, son expresiones arquetípicas. A efectos de comunicación, el arquetipo es siempre universal, es decir que es “siempre común a pueblos enteros o por lo menos a épocas determinadas” (Jung, 1985: 246).

En segundo lugar, todo arquetipo está determinado por un principio ontológico vectorial, dado que “la constancia de los arquetipos no es la de un punto en el espacio imaginario, sino la de una dirección” (Durand, 2004: 50). El ser humano incorpora este principio vectorial a temprana edad como *gesto dominante reflejo* que se configura en las primeras experiencias sensoriomotoras del infante con su entorno. Esta constitución psicofísica del hombre es la base del carácter vectorial de la imagen arquetípica y, como sostiene Piaget, “puede seguirse de una manera continua el pasaje de la asimilación y la acomodación sensoriomotriz [...] a la asimilación y la acomodación mental que caracterizan los comienzos de la representación” (en Durand, 2004: 53-4). Estas dominantes reflejas son tres y servirán de base en la clasificación de los arquetipos:

- la dominante *postural*, que sigue la dinámica vertical del cuerpo erguido
- la dominante *digestiva*, que sigue la dinámica descendente de la digestión
- la dominante *sexual*, que sigue la dinámica rítmica sexual

Cada dominante refleja es organizadora de imágenes arquetípicas. Realmente, toda representación de imágenes genera “imágenes motoras”. La imaginación expresa cada gesto dominante como un *esquema* vectorial, constituyente de todo arquetipo:

- la dominante postural genera los esquemas del *ascenso* y la *división* o diairesis.
- la dominante digestiva genera los esquemas del *descenso* y la *intimidad*.
- la dominante sexual genera el esquema del *ciclo*.

Los arquetipos encarnan dinámicamente estos esquemas, los cuales vienen a ser los “bocetos funcionales” de la imaginación.

De acuerdo al desarrollo particular de las sociedades, a cada uno de estos esquemas corresponde una materia y una técnica específicas. Los materiales y productos de la tecnología (utensilios y herramientas) constituyen la “prolongación o confirmación cultural” de los gestos dominantes y sus correspondientes esquemas. Ellos nutren el imaginario para la representación de arquetipos y símbolos.

Así es como el primer gesto, la dominante postural, exige las materias luminosas, visuales, y las técnicas de separación, de purificación, cuyos frecuentes símbolos son las armas, las flechas, las espadas. El segundo gesto, ligado al descenso digestivo, suscita las materias de la profundidad: el agua o la tierra cavernosa, los utensilios continentes, las copas y los cofres; y se inclina por las ensoñaciones técnicas de la bebida o el alimento. Por último, los gestos rítmicos, cuyo modelo natural consumado es la sexualidad, se proyectan sobre los ritmos estacionales y su cortejo astral, anexando todos los sustitutos técnicos del ciclo: la rueda y el torno, la mantequera y el eslabón; y finalmente, sobredeterminan todo frotamiento tecnológico mediante la rítmica sexual (Durand, 2004: 57).

Estas consideraciones respecto de la representación y su origen antropológico posibilitan una taxonomía de las imágenes simbólicas. De este modo, Durand clasifica los símbolos en dos grandes grupos:

- El *Régimen Diurno* de la imagen, que agrupa a aquellos símbolos cuya representación concierne a la dominante postural y a sus correspondientes esquemas ascensionales y diaréticos, a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano y el guerrero, a los rituales de elevación y purificación.
- El *Régimen Nocturno* de la imagen, que agrupa a aquellos símbolos cuya representación concierne a las dos dominantes restantes: la digestiva y la sexual. Los símbolos correspondientes a la dominante digestiva se vinculan a los esquemas del descenso y la intimidad, a las técnicas del continente y el hábitat, y a la sociología matriarcal y nutricia. Los correspondientes a la dominante sexual se asocian al esquema del ciclo, las técnicas del calendario agrícola y la industria textil, las formas de síntesis como el discurso mítico y el drama astrobiológico.

Las imágenes arquetípicas y símbolos presentes en las diversas formas de expresión humana —desde mitos hasta iconografías y obras de arte— pueden agruparse en estos dos regímenes, siendo el criterio para su agrupación la experiencia del tiempo. Veamos en detalle este aspecto que caracteriza a cada régimen y a los símbolos que agrupan.

3.1.1 Régimen Diurno de la imagen

Para el ser humano, el tiempo se experimenta ontológicamente como devenir. A su paso se manifiesta lo cambiante en el ser, lo contingente. El tiempo es asociado así a una serie de estados de transformación, envejecimiento, corrupción y muerte. Nos aproxima a lo no humano y a todo lo que se halla fatídicamente fuera de su control. Su presencia es motivo de angustia, es temida y evitada. Esta comprensión negativa de la experiencia del tiempo genera el primer grupo de símbolos:

- Símbolos Teriomorfos: vinculados al esquema de lo animado
- Símbolos Nictomorfos: vinculados a la oscuridad
- Símbolos Catamorfos: vinculados al esquema de la caída

Estos símbolos se relacionan con la semántica negativa del tiempo, con el devenir nefasto y el cambio que aproxima a la muerte y a lo no humano. Ahora bien, la voluntad de trascender esta experiencia negativa del tiempo es el motivo que alberga el *Régimen Diurno* de la imagen. Una actitud polémica lleva a oponer a los símbolos del tiempo nefasto, enfrentándolos, otros que triunfen heroicamente sobre lo contingente, el devenir y la muerte. Estos últimos símbolos, que exorcizan las caras nefastas del tiempo y lo someten, componen el *Régimen Diurno* de la imagen.

- Símbolos Ascensionales: vinculados al esquema del ascenso
- Símbolos Espectaculares: vinculados a la luminosidad y la visión
- Símbolos Diaréticos: vinculados al esquema de la división y el orden

Los símbolos del *Régimen Diurno* se oponen y triunfan sobre los símbolos catamorfos, nictomorfos y teriomorfos, respectivamente. En los símbolos ascensionales, espectaculares y diaréticos se condensa la dominante postural que genera los esquemas del ascenso (opuesta a la caída), la iluminación (opuesta a la oscuridad) y la división que ordena (opuesta al caos animado). El *Régimen Diurno* de la imagen se fundamenta en la antítesis, en una oposición en torno a la cual los símbolos se polarizan: aquellos que representan la amenaza del tiempo mortal y aquellos que representando la oposición a esta amenaza, la enfrentan y la derrotan, posicionando al hombre por encima de ella. La experiencia del tiempo nefasto es derrotada por los símbolos de lo elevado, lo luminoso y lo purificador que determinan así el *Régimen Diurno* de la imagen.

3.1.2 Régimen Nocturno de la imagen

Si en el *Régimen Diurno* de la imagen el tiempo se experimenta negativamente y está asociado al miedo y el rechazo, en el *Régimen Nocturno* toda experiencia del tiempo es valorada positivamente. El tiempo es aceptado, quedando de lado todo afán de enfrentamiento. Mediante una *eufemización* de los símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos, todos los aspectos negativos de la experiencia del tiempo se “invierten”; ya no se condenan, mucho menos requieren ser exorcizados mediante los símbolos del *Régimen Diurno*. Por el contrario, la experiencia del tiempo se hace atractiva. El tiempo tranquilo, prolongado y lento se asocia a estados restaurativos y placenteros. El tiempo ya no es mortal sino vital pues sus múltiples rostros angustiantes, al ser eupemizados, se tornan amables. De este modo los símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos son eupemizados en:

- Símbolos de Inversión
- Símbolos de Intimidad

En estos símbolos se condensa la dominante digestiva, asociada a los esquemas del *descenso* y del *resguardarse en la intimidad*. Así, el caos animado se hace reposo y su bullicio se torna melodía; las tinieblas se tornan noche amable que invita a la intimidad, el reposo y el ensueño; mientras la caída se hace descenso calmo y penetración tibia. En todo este proceso de eupemización, el tiempo se experimenta como restauración y revitalización. Estos símbolos conforman el *Régimen Nocturno* de la imagen, cuyos símbolos expresan la experiencia de la unión. A diferencia de la actitud polémica y heroica del *Régimen Diurno*, en el *Régimen Nocturno* el ser humano adopta una actitud mística: acepta el tiempo y busca hacerse uno con él pues "el antídoto del tiempo no será ya buscado en el nivel sobrehumano de la trascendencia y de la pureza de las esencias, sino en la tranquilizadora y cálida intimidad de la sustancia" (Durand, 2004: 199).

Una primera consecuencia de la eupemización es la polivalencia semántica de los símbolos, es decir que un mismo símbolo puede expresar sentidos semánticos opuestos, dependiendo si la valoración del tiempo es positiva o negativa, es decir si el tiempo se experimenta desde el rechazo (*Régimen Diurno*) o la aceptación (*Régimen Nocturno*). Así, la caída puede expresarse como abismo vertiginoso (valoración negativa de la experiencia del tiempo) o como un descenso calmo (valoración positiva de la experiencia del tiempo). Un mismo esquema aparece con un rostro terrible o amable

debido a la eufemización, generando símbolos distintos y opuestos. Dependiendo del sentido semántico que adopten, los símbolos ocuparán su lugar en el *Régimen Diurno* o *Nocturno*. La noche oscura puede conducir tanto a la pesadilla (símbolo nictomorfo) como al ensueño (símbolo de intimidad). Es la actitud lo que determina en el símbolo su sentido semántico final. A esta actitud en la expresión simbólica llamaremos actitud semántica o tratamiento semántico del símbolo.

Una segunda consecuencia de la inversión valorativa del tiempo es el paso inmediato a la síntesis. La antítesis del *Régimen Diurno* y la antífrasis del *Régimen Nocturno* establecen en el ser humano una conciencia de continuidad de ambos valores, negativo y positivo, en la experiencia del tiempo. Para expresar esta dialéctica semántica se genera una nueva serie de símbolos:

- Símbolos Sintéticos

Estos símbolos expresan la experiencia del tiempo ya no rechazada ni aceptada por el ser humano, sino neutralizada por la sucesión de sus dos facetas opuestas. En estos símbolos se hace presente la dominante sexual asociada al esquema cíclico, la cual se fundamenta precisamente en una sucesión rítmica de oposiciones, en una síntesis de contrarios. Al ordenar ambas actitudes, el hombre domestica el devenir, domina el tiempo. Opuestos, devenir nefasto y placentera eternidad, son organizados armónicamente y así, en una forma simbólica que tiende al discurso, que se narrativiza, el tiempo se reincorpora a la vida social del hombre. Estos símbolos se asocian al mito, la música y la fiesta, al ritual y el drama, pero también a experiencias cíclicas como el calendario, la actividad agrícola y textil y por supuesto la unión sexual. Al sintetizar los valores positivos y negativos del tiempo, estos símbolos son restauradores del equilibrio psicosocial pues en esta expresión dialéctica y armónica del símbolo conviven tiempo mortal y tiempo vital. Estos símbolos expresan pues la experiencia sintética del tiempo a una vez mortal, restaurador y constatemente regenerativo.

El trayecto antropológico aplicado por Gilbert Durand al estudio fenomenológico de los símbolos del imaginario es importante por dos razones. En primer lugar porque ordena los símbolos del imaginario (y las constelaciones que dichos símbolos pueden estructurar) en un sistema cuya validez se pretende universal ya que abarca expresiones humanas en diversas sociedades, épocas y latitudes (desde el mito hasta el cine, pasando por la poesía, el drama, las bellas artes, etc.). En segundo lugar porque privilegia como

criterio fundamental lo semántico: la actitud semántica se halla alojada en la esencia de toda expresión simbólica y determina por tanto el sentido último del símbolo. De este modo podemos hallar constantes entre la expresión de un símbolo y la actitud semántica del discurso en que aquél es representado, en este caso un discurso fílmico.

Es por ello que siguiendo esta clasificación examinamos los símbolos de *Caídos del cielo*, para aproximarnos así a su sentido semántico. La comprensión semántica de sus símbolos y sus constelaciones nos aproximarán al sentido general del discurso fílmico, tal como indicamos al inicio de este capítulo. De este modo complementamos nuestro estudio de las representaciones de lo grotesco en una película cuya estética responde tanto al realismo como al simbolismo. Veamos pues qué expresan y cómo se representan los símbolos del imaginario y finalmente cuál es su rol expresivo en el sentido general del discurso fílmico de *Caídos del cielo*.

3.2 Símbolos teriomorfos en *Caídos del cielo*

La experiencia angustiante del tiempo en el ser humano se manifiesta como movimiento ajeno, incontrolable para él. Todo movimiento animal pone en evidencia de un sólo golpe la fuerza inasible de la naturaleza y el incontrolable paso del tiempo. Así, lo turbador en la *psique* del hombre es la imaginación del esquema animado que genera los símbolos teriomorfos: todo esbozo de la agitación como el hormigueo y el movimiento larvario constituyen ese “movimiento anárquico que, de entrada, revela la animalidad a la imaginación y delimita con un aura peyorativa la multiplicidad que se agita” (*Ibíd.*: 77). En los símbolos teriomorfos, esta “agitación hormigueante, bullente o caótica parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio [...] el cambio y la adaptación o la asimilación que motiva son la primera experiencia del tiempo” (*Ibíd.*: 78). En ese sentido semántico, David Lynch se vale de símbolos teriomorfos en *Terciopelo azul* (Lynch, 1984) para expresar la amenaza de podredumbre y muerte que se esconde en un pueblo estadounidense. La placidez inicial de un jardín en que un poblador sufre un infarto nos revela en su sustrato el caótico movimiento larvario de un nido de escarabajos negros (3.1). Esta amenaza se intensifica al amplificar el bullicio de los insectos, eco monstruoso proveniente de la maligna profundidad de sus fauces. En este film, el teriomorfismo anuncia también lo maligno: un grupo de hormigas invade una oreja humana en estado de putrefacción (3.2), huella funesta de una banda criminal.



3.1 Teriomorfismo en *Terciopelo azul*: movimiento larvario en el nido de escarabajos



3.2 Teriomorfismo en *Terciopelo azul*: hormigas invaden una oreja podrida

Al esquema animado del teriomorfismo puede adscribirse el fuego cuya dinámica es inasible al control humano y es a la vez principio de cambio, devenir y muerte. En *El fuego camina conmigo* (Lynch, 1992), las flamas recurrentes expresan la progresiva corrupción de una adolescente envuelta en una red de prostitución donde acaba asesinada. El fuego anuncia el acaecimiento del destino fatídico sobre una adolescente cuya inocencia es aniquilada y con ella su corta y penosa vida. Estos símbolos dan cuenta del denso carácter de mal presagio que emana de las películas de Lynch. El teriomorfismo es antropomorfizado en el vampiro de *Nosferatu*, de cuyo lecho emanan ratas que esparcen la peste mortal (3.3). En una variación pecaminosa, el teriomorfismo se manifiesta en *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929) en la mano que acaricia con lascivia los senos de una mujer, mano que anida en su palma hormigas que brotan incesantemente y anticipan la mortificación de la chica acariciada.

El ímpetu anárquico del animal no sólo es larvario y bullente pues está presente en todo su despliegue motriz. Tomemos el símbolo del caballo y su cabalgata en *Nosferatu*, donde el carruaje del Conde Orloc tiene un cariz maléfico por su ímpetu sobrenatural (3.4). La caótica cabalgata es del mismo orden maligno que la medianoche de los bosques montañosos, momento temible para los lugareños.



3.3 Teriomorfismo en *Nosferatu*: las ratas viajan junto al vampiro esparciendo la peste mortal



3.4 Teriomorfismo en *Nosferatu*: los caballos y su cabalgata infernal a medianoche



3.5 Teriomorfismo en *Apocalipsis ahora*: la tropa surca el cielo anunciando la muerte



3.6 Teriomorfismo en *Apocalipsis ahora*: la “Caballería Aérea” aniquila la aldea vietnamita

Este símbolo teriomorfo es actualizado en *Apocalipsis ahora* (Ford Coppola, 1979): la unidad de caballería aérea del Coronel Kilgore bombardea los poblados vietnamitas reproduciendo por los altoparlantes de las naves *La cabalgata de las valkirias* de Wagner, identificando a sus helicópteros con las míticas emisarias de la muerte (3.5). La semántica fúnebre de este símbolo es expuesta por los propios soldados que usan dicha melodía para asustar a sus víctimas anunciándoles su aniquilación⁵³ (3.6).

Notemos la permanente actualización del sentido semántico de los símbolos. Desde su origen mítico hasta la ópera postromántica de Wagner y el cine contemporáneo, el símbolo teriomorfo (en este caso la cabalgata terrible) actualiza su sentido semántico a través del tiempo y de distintas formas de expresión humana. En los símbolos teriomorfos hallamos pues el esquema “de animación duplicado por la angustia ante el cambio, la partida sin retorno y la muerte” (*Ibíd.*: 80).

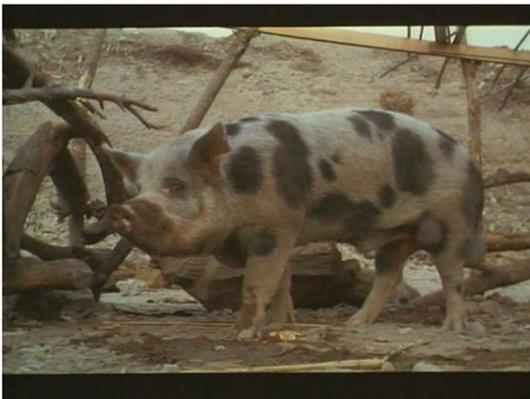
3.2.1 El cerdo

Los símbolos teriomorfos —desde los caballos demoníacos hasta los insectos amenazantes y el fuego funesto, actualizados tecnológicamente en el automóvil y los helicópteros criminales— expresan la angustia del mal presagio, la terrible amenaza del cambio y el devenir, el acaecer de la muerte. En general, las representaciones del bestiario están motivadas siempre por la angustia humana:

⁵³ Esta variante tecnológica de la caballería infernal alcanza a la vida doméstica moderna en la imagen del automóvil, tal como la ha representado David Lynch. Este cineasta logra que el automóvil, ejemplar del *american way of life*, adquiera en su perversa aceleración la marca de lo maligno, ya sea el auto donde Frank lleva a sus víctimas en *Terciopelo azul*, el auto donde los amantes escapan para hallar la muerte en *Corazón Salvaje* (Lynch, 1990), el auto donde la púber es llevada por su padre violador y futuro asesino en *El fuego camina conmigo* o la limosina que conduce a la aspirante a estrella antes de su suicidio en *Mulholland Drive* (Lynch, 2001). La representación del automóvil maligno como actualización de la cabalgata infernal es ampliada a la autopista en *Carretera perdida* (Lynch, 1996), como el camino que conduce a la víctima hacia su fatídico final.

Esta angustia está sobredeterminada por todos los peligros incidentales: la muerte, la guerra, la inundación, la fuga de los astros y los días, el rugido del trueno y el huracán... Su vector esencial es realmente el esquema de la animación. Caballo y toro no son sino símbolos, culturalmente impactantes, que remiten a la alarma y la fuga del animal humano ante lo animado en general. Es lo que explica que tales símbolos sean fácilmente intercambiables y que siempre puedan, en el Bestiario, procurarse sustitutos culturales o geográficos (*Ibíd.*: 87).

En *Caídos del cielo*, el teriomorfismo se manifiesta en el símbolo del cerdo, el cual nos introduce en la fatídica historia de Mechita y sus nietos (3.7). El cerdo expresa la fuerza que subyace y conduce el trágico destino de Mechita. Concentra sobre sí la malignidad latente y activa, es emisario de lo fatídico y agente de la muerte final. Cuando las tomas cinematográficas se centran en el cerdo, la posición de enunciación destaca los movimientos que delinean su bestialidad: el agitado paseo en el lodo, su impetuosa voracidad, sus arrebatos en busca de comida. Se nos acerca a su hocico husmeante, a sus fauces mascando desperdicios y a la oscura intención de sus gruñidos.



3.7 Teriomorfismo en *Caídos del cielo*: el cerdo en casa de Mechita



3.8 Teriomorfismo en *Caídos del cielo*: esquema de las fauces devoradoras

En la humilde vivienda, Mechita y sus nietos se afanan por el cerdo, atentos siempre a sus movimientos y chillidos. La soberanía del cerdo voraz se mantiene así sobre la angustia de sus huéspedes. Una vez dentro del hogar de clase obrera⁵⁴, el esquema animado del cerdo se desenvuelve a placer. Esta malicia complementa al teriomorfismo pues “la animalidad, tras haber sido el símbolo de la agitación y el cambio, carga más simplemente con el simbolismo de la agresividad, de la crueldad” (*Ibíd.*: 93).

Aquí debemos destacar también un corolario del teriomorfismo que es el esquema animado de las fauces devoradoras pues “es en las fauces animales donde vienen a concentrarse todas las fantasías terroríficas de la animalidad: agitación, manducación

⁵⁴ El cerdo se manifestó inicialmente como lo grotesco-cotidiano, representación del conflicto entre los Díaz-Canseco y sus inquilinos no pagadores. Véase *supra*, pp. 112-3.

agresiva, gruñidos y rugidos siniestros” (*Ibíd.*: 89). En el discurso fílmico, la bestialidad devoradora se manifiesta en casa de Mechita donde las fauces del cerdo tragan con voracidad la basura que los nietos se peñan por conseguir (3.8). Al tiempo que Mechita sacia el apetito del cerdo, éste despoja a la familia de sus pocas fuerzas demostrando así lo equívoco de sus esperanzas. En efecto, la venta del cerdo suponía para Mechita una reivindicación personal en su vida caracterizada por la pobreza, la servidumbre, la familia fracturada, la ausencia conyugal, el olvido filial y la carga de sus nietos. Esta reivindicación consiste en la recuperación de la vista gracias a los adelantos de la medicina y al dinero para costear la operación. El tiempo devora sus sueños y esperanzas y las convierte en insana tragedia. El chanco, en su bestialidad devoradora, expresa la vana esperanza que un hogar pobre pone en la modernidad y la tecnología y que el tiempo se encarga de aniquilar. Los gruñidos del cerdo y sus alaridos de hambre llevan a Mechita a culpar a sus nietos y a hacerlos trabajar más, aunque estén muy enfermos para ello. La abuela amenaza, golpea y en una de sus últimas amenazas llora su vida dedicada a la servidumbre sin haber tenido jamás tiempo para sí misma:

MECHITA: Todavía pueden ir, todavía hay tiempo. A ustedes les hablo ¡A los dos! ¡Se va a morir de hambre! ¡Hace dos días que no come!...Otra vez...a ratos se calma pero vuelve a empezar ¡Qué quieren, que se muera de hambre! ¿Nadie me va a ayudar? ¡Claro! ¡Para lo que les importa! (*llorando*) ¡Todos están contra mí! ¡Todos! ¡Malagradecidos! ¡En mi vida no he hecho otra cosa sino trabajar, para que otros se den la gran vida! ¡Claro, como tienen a una imbécil que les da de comer y... y les da de todo! ¡Pero esto se acabó! Esto se acabó ¿Me entienden? No voy a dar de comer más a nadie. ¡No le voy a llenar a nadie la barriga! ¡El que no trabaja no come!

Mechita echa en cara sus años de servidumbre a sus nietos. Las reglas del juego en su vida, impuestas por la sociedad peruana y la relación de poder entre oligarquía y servidumbre, han sido efectivamente “*trabajar para que otros se den la gran vida*”. Para la desesperada Mechita, sus nietos pasan a ser los responsables, a quienes debe culpar de que “*todos estén contra ella*”. Si pierde la oportunidad de recuperar su vista y así reivindicar su vida, sus nietos serán culpables. Es válido por tanto amenazarlos con malicia: “*el que no trabaja no come*”. La violencia no respondida en vida se canaliza al entorno familiar y así la historia de servidumbre, pobreza y desesperanza de Mechita se cierne sobre los niños. La motiva una ilusión que la va devorando y aniquilando. En el centro del conflicto, provocándolo y simbolizándolo, el chanco representa aquella ilusión autodestructiva puesta en las posibilidades de la modernidad para una reivindicación social que termina fatídicamente.

La ciega obsesión de Mechita agrede la vulnerabilidad de sus nietos. Debilitados por el maltrato, la mala alimentación y la enfermedad, en el extremo de la crueldad, la abuela entrega la mascota de sus nietos a las fauces hambrientas del cerdo. El hermano menor golpea con una vara a la abuela haciéndola caer al chiquero donde muere devorada por el cerdo. La voracidad del animal fuerza por tanto la serie de acciones malignas en el humilde hogar que lo acoge e influye oscuramente en su trágico destino.

A lo largo del discurso fílmico apreciamos que el teriomorfismo del cerdo no se limita a la historia de Mechita, antes bien se expande en la diégesis influyendo malignamente sobre las otras historias gracias al montaje sonoro. Los bramidos del cerdo incrementan su semántica nefasta al articularse como sonidos acusmáticos⁵⁵ pues éstos “crean en efecto un misterio sobre el aspecto de su fuente y sobre la misma naturaleza, propiedades o poderes de esa fuente” (Chion, 1993: 75). Estos gruñidos acusan mediante su fuente sonora no visible un origen misterioso y elemental que domina el espacio mostrado. Mediante sus rugidos acusmáticos, el poder del cerdo va de un espacio a otro “imponiéndose” sobre las personas que los ocupan: la choza de Mechita, la casa de los Díaz-Canseco, el departamento de Humberto. Sobre todos estos espacios el rugido acusmático esparce lo funesto: el cerdo presagia y acompaña la realización de eventos trágicos mediante bramidos que intensifican el teriomorfismo.

3.2.2 Transformación y polarización de los espacios

3.2.2.a) El hogar: choza y chiquero. Con la llegada del cerdo, Mechita hace construir el chiquero y el hogar pasa a ser un territorio dividido entre la vivienda propiamente dicha y esa nueva zona donde la malignidad del cerdo se va nutriendo lenta e intensamente. Para la abuela no hay mayor gozo que estar en el chiquero alimentando al cerdo, mimándolo, oyéndolo masticar y saciarse. Los niños se acercan al chiquero sólo para entregar los baldes de basura que han recolectado (3.9). Poco a poco, empero, aquella malignidad traspasa la frontera y la choza se transforma en un espacio dominado por la voracidad del cerdo. La choza se torna un espacio de violencia, lamento y enfermedad (3.10). Mechita se dedica a rezar en su pequeño altar para que el cerdo esté bien. La cocina-comedor se vuelve espacio donde surgen ideas malignas. Mechita condiciona la comida de los niños a cambio de más basura, César intenta envenenarla

⁵⁵ El origen de los sonidos puede ser *visualizado* (en la pantalla) o *acusmático* (no visualizado en la pantalla). Este último puede ser *fuera-de-campo* y *off*. Véase Michel Chion, *La audiovisión*, pág. 74 y ss.

(3.11, 3.12) y, finalmente, la mascota de Tomás es asesinada a golpes por su abuela. El dormitorio ya no es espacio de descanso sino un refugio frágil ante los insultos, un espacio enfermo. La viciada vida infantil sólo es atenuada por los tiernos mimos de la mascota.



3.9 Choza y chiquero: la llegada del cerdo divide el hogar y determina nuevos espacios



3.10 Cuarto de niños: de espacio de descanso y juego a espacio de enfermedad y violencia



3.11 De comedor a espacio de ideas malignas: César intenta envenenar a Mechita con un ratón



3.12 Mechita niega el desayuno a su nieto y toma de la taza contaminada por éste

El hogar es transformado por la llegada del cerdo y se ha polarizado en dos zonas: la choza y el chiquero. La primera, hábitat familiar, se consume en la fatalidad, la violencia y la enfermedad, mientras que en el segundo, el cerdo se robustece a costa de la familia⁵⁶. Esta polarización pone de manifiesto la subordinación de un humilde hogar al poder maligno desplegado por el cerdo sobre la vivienda. La abuela media ese poder buscando imponerse desde el chiquero a sus nietos aunque finalmente muere allí, devorada por las fauces de la bestia a la cual se dedicó a servir.

⁵⁶ La articulación del rugido acusmático del cerdo imponiéndose en los espacios de la choza evidencia que su fuerza funesta ha logrado dominar el hogar por completo.

3.2.2.b) El basural: espacio presente y espacio imaginado. En la diégesis de *Caídos del cielo*, los espacios no se limitan a la realidad experimentada sino a la imaginada por sus ocupantes. Tal como señala Georges Balandier, “la imaginación encuentra su sustancia en los espacios pero hace aún más: se proyecta, se inscribe convirtiéndose en inventor de espacios construidos” (1988: 252). Ya habíamos visto cómo los Díaz-Canseco se consagran a construir su soñado mausoleo, hogar ideal y eterno que compartirán con el hijo amado, recuperando la felicidad arrebatada por la crisis. Del mismo modo, los niños imaginan el espacio lejano de un país donde se puede vivir bien. Estados Unidos ofrece la oportunidad de prosperar y construir una vida digna. La madre de los niños ya está allí, trabajando y haciendo dinero. Allí piensa ir César, dejando atrás a la malvada abuela y el inútil recuerdo de la madre. Mientras recogen basura para el chanco, una lata oxidada de Coca-Cola Diet producida en ese país aviva la ilusión (**3.13**):

CÉSAR: Mira, es de Estados Unidos, donde está nuestra vieja. Allá la gente se caga en plata. Mamá también. ¿No quieres ir a Estados Unidos?

TOMÁS: No sé...

CÉSAR: “No sé, no sé” ¡cojudo! ¿Prefieres quedarte lamiéndole el culo a la abuela? ¡Yo no! Yo me voy a escapar. Un día me voy a escapar de la casa y la vieja de mierda no me vuelve a ver la cara. Hasta los Estados Unidos, no paro.



3.13 Espacio real y espacio imaginado: basural, hogar y Estados Unidos



3.14 Teriomorfismo alado: gallinazos sobrevuelan el basural donde trabajan los niños

Entre el hogar, espacio presente de violencia y decadencia, y Estados Unidos, espacio imaginado de buena vida, los niños se sumergen diariamente en el basural. Pero incluso de aquí son expulsados por recicladores profesionales:

RECICLADOR: ¡Qué están buscando acá! ¿Los conozco yo a ustedes? ¡Ya, ya se me borran ahorita!

CÉSAR: ¿Por qué? ¿Acaso la basura tiene dueño!

RECICLADOR: Todo tiene dueño. ¿No te han enseñado? ¡Ya fuera de acá!

Consumida y desechada por algún ciudadano limeño, la lata de Coca-Cola Diet invita a César al ensueño de un futuro mejor en el extranjero. La añoranza por ese espacio imaginado es también la posibilidad de ascenso social, de acceso a una realidad inicialmente negada. El basural, espacio de lo socialmente muerto, del reciclaje de desechos, puede ser así también el espacio de un reciclaje social. Pero la vía imaginada del consumo es de doble sentido: la mercancía que una clase social alta consume y desecha es recibida por personas de clase obrera que imaginan en tales desechos la pista que pueda conducirlos, por el camino inverso, a lo alto de la senda del consumo. Como César, su abuela imagina que la tecnología médica extranjera curará su ceguera y esta confianza es precisamente el motor de su tragedia⁵⁷.

3.2.2.c) Urbe y marginalidad. Mientras la barriada acoge al cerdo y su malignidad, la urbe se ha deshecho de él. De los tugurios (inquilinos) a los barrios exclusivos (Díaz-Canseco), la urbe no es afectada por la malignidad del cerdo. Es más bien en las viviendas marginales donde el poder maligno del cerdo se realiza⁵⁸. En su brutalidad, el cerdo encarna acaso las conductas, valores y esperanzas de una modernidad impuesta a los nuevos habitantes de los barrios marginales y que aún ignoran o no conocen del todo y a la cual deberán adaptarse. Este poder nefasto se despliega conflictivamente en la marginalidad, no en la urbe, donde ya habría sido asimilado y domesticado. Asentada en la urbe, la modernidad es resistida en cambio en los barrios marginales.

3.2.3 Teriomorfismo alado: el gallinazo

El basural se ha vuelto para Tomás y César un espacio de trabajo. Allí son acompañados por los gallinazos, símbolo teriomorfo (3.14). Toda bestia teriomorfa se eleva raudamente portando lo funesto. Alfred Hitchcock dedica al teriomorfismo alado su film *Los pájaros* (Hitchcock, 1962) donde los habitantes de un pueblo costero sucumben a la irracional amenaza de aves asesinas. En *La hora del lobo* (Bergman, 1967), la fatalidad y la culpa alcanzan una mayor expresividad en el teriomorfismo del cuervo negro. Sea aislado o en bandada, el cuervo negro nos acerca a la muerte, a la inminencia fatídica. En un claro ejemplo de isomorfismo simbólico, el cuervo condensa

⁵⁷ Tomás en cambio experimenta sólo una estoica extrañeza al ver cómo sus familiares se van transformando por fuerzas oscuras, incapaz de reacción. Más adelante examinamos el papel heroico de Tomás al rebelarse contra la abuela, poniendo fin a dichas fuerzas, al menos temporalmente.

⁵⁸ Habíamos visto que los Díaz-Canseco eran los virtuales emisarios de esta malignidad pues conducen al cerdo del tugurio urbano a la casa de Mechita. Véase *supra*, pp. 112-3.

la bestialidad teriomorfa y la negrura nictomorfa. En él advertimos ya las tinieblas que constituyen el nictomorfismo. Así, el gallinazo refuerza el teriomorfismo del cerdo en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*. Aves carroñeras típicas de Lima, los gallinazos vigilan a sus presas sobrevolándolas. Se aglomeran en los basurales donde se acumulan desechos y animales en descomposición; su dominio es lo muerto y la podredumbre.

3.2.4 Tratamiento semántico de la bestialidad en *Caídos del cielo*

Hemos visto que los símbolos son semánticamente polivalentes. El tratamiento semántico determina en el símbolo una valoración negativa o positiva. Esta cualidad del símbolo se pone de manifiesto en la experiencia de lo sagrado, donde según Mircea Eliade “no existe ningún símbolo [...] monovalente” (1974a: 190). La vegetación por ejemplo puede representar una amplia gama semántica que incluye “ideas de muerte y renacimiento, de luz y oscuridad (consideradas como zonas cósmicas)” (*Ídem.*). En toda expresión —religiosa, mítica o artística—, es la experiencia humana lo que determina el tratamiento semántico del símbolo. En ese sentido, Clémentine Faik-Nzuji indica que “son las circunstancias que acompañan a la utilización de los símbolos las que, en el curso de la vida, pueden ser profanas, religiosas, ocultas, buenas o malas..., pero no los símbolos en sí mismos” (1995: 368). Un animal cuyo tratamiento semántico exprese la angustia del tiempo mortal será símbolo teriomorfo; el mismo animal con un tratamiento semántico que valore el tiempo placentero va a generar un símbolo de intimidad. Este segundo caso, como hemos visto, supone una eufemización del símbolo, transformando del teriomorfismo a un símbolo de intimidad. Siguiendo a Durand, el primero es rechazado en el *Régimen Diurno* de la imagen, mientras el segundo es aceptado y constituye el *Régimen Nocturno* de la imagen. Veamos algunos casos de eufemización en la representación cinematográfica para luego detenernos en el tratamiento semántico de la bestialidad en *Caídos del cielo*.

En *El viaje de Chihiro* (Miyazaki, 2001) y *La gran comilona* (Ferrerri, 1973) la voracidad funesta de los cerdos expresan el tiempo mortal primando así la semántica negativa del teriomorfismo. En *El viaje de Chihiro*, el egoísmo y la vanidad de una familia moderna les convierte en cerdos, rescatados gracias a la inocencia de su pequeña hija (3.15). Entre el hedonismo y el nihilismo, *La gran comilona* nos muestra el decadente festín de cuatro amigos adinerados que deciden morir devorando todo tipo de

manjares hechos de cerdos, reses, corderos (3.16). En estos films apreciamos cómo la voracidad obscena vincula al ser humano a la muerte y la podredumbre física y moral.



3.15 Teriomorfismo en *El viaje de Chihiro*: egoísmo y vanidad en una familia moderna



3.16 Teriomorfismo en *La gran comilona*: voracidad obscena y muerte



3.17 Eufemización de la bestialidad en *Nausicaä del Valle del viento*: restauración vital en un bosque monstruoso



3.18 Eufemización de la bestialidad en *Bestias del sur salvaje*: restauración del equilibrio en el mundo

La eufemización de esta bestialidad puede apreciarse en *Bestias del sur salvaje* (Zeitlin, 2012) donde el valor peyorativo del teriomorfismo se invierte. Unos portentosos jabalíes salen de sus guaridas milenarias para destruir un planeta descompuesto y devolverlo así al equilibrio. Pero este poder divino es controlado y se detiene cuando la niña protagonista promete devolver por sí misma el calor perdido a su humilde familia, equilibrando su mundo (3.18). Las bestias retornan apaciguadas a sus guaridas de hielo. El proceso restaurador del mundo que encarnan los jabalíes revaloriza positivamente su sentido semántico, lo que constituye un proceso de eufemización de la bestialidad.

Esta eufemización de la bestialidad es aún más notable en *Nausicaä del valle del viento* (Miyazaki, 1984) donde Hayao Miyazaki realiza un tratado de revaloración positiva del animal monstruoso. Los insectos del bosque de esporas no son sino mecanismos de la propia naturaleza para corregir la contaminación que el ser humano ha provocado. En el corazón del bosque de esporas, resguardada por monstruosas bestias, el miasma mortífero para los humanos lleva en su esencia venenosa el poder del agua purificada (3.17). Esta esencia purifica y sana las grandes ciudades que el bosque

de esporas va invadiendo, restaurando la vida de la tierra y de los hombres. La eufemización del símbolo teriomorfo deja atrás lo mortal y angustiante para expresar lo vital y restaurador en lo animal.

Es evidente que el tratamiento semántico del cerdo y el gallinazo en *Caídos del cielo* no opta en ningún momento por su eufemización. Antes bien persevera en el teriomorfismo de estos símbolos, que expresan así la angustia humana ante la experiencia nefasta del tiempo, el devenir, la decadencia y la muerte.

3.2.5 Posición de enunciación y teriomorfización del otro-social

Detengámonos en el esquema animado del teriomorfismo para apreciar cómo se antropomorfiza lo caótico, hormigueante y bullente. En *Koyaanisqatsi* (Reggio, 1983), una posición de enunciación particular compara la existencia del ser humano moderno a la de una diminuta especie animal. Tomando el esquema de lo bullente, y a medio camino entre *La gran comilona* y *Bestias del sur salvaje*, el discurso fílmico de *Koyaanisqatsi* resalta el desequilibrio en que se sume nuestra civilización. El discurso fílmico de películas como *Koyaanisqatsi* o, más recientemente, *Samsara* (Fricke, 2012) se basa en una posición de enunciación que permite apreciar a la humanidad cual colonia de insectos en el mundo: la visión del ser humano en su caótica pequeñez a la que se añade un efecto acelerado, remiten al esquema animado del teriomorfismo, encarnando ahora la sociedad moderna (3.19, 3.20).

La posición de enunciación es pues una variable en la representación del teriomorfismo. Si, como hemos visto, una posición de enunciación en extremo lejana y con movimiento acelerado teriomorfiza al ser humano, una posición de enunciación mucho más cercana y sin alteración de velocidad va a eliminar el esquema animado y pasa a resaltar un aspecto de “humanidad”.



3.19 Teriomorfización de transeúntes en *Koyaanisqatsi*: posición de enunciación lejana y acelerado en una estación de Nueva York



3.20 Teriomorfización de bañistas en *Koyaanisqatsi*: posición de enunciación lejana en una playa



3.21 “Humanización” de transeúntes en *Koyaanisqatsi*: posición de enunciación cercana en una avenida de Nueva York



3.22 “Humanización” de transeúntes en *Koyaanisqatsi*: posición de enunciación cercana en una avenida de Nueva York

La animalización de la sociedad expresada en *Koyaanisqatsi* era ya tratada por el expresionismo tardío, en films como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Ruttman, 1927) y *Metrópolis* (Lang, 1929), donde miniaturizados ciudadanos enajenan sus vidas en favor del funcionamiento de la gran ciudad. En estos films se percibe una crítica a la modernidad urbana, cuyo idealismo de perfección oculta en su interior la enajenación de la vida humana. La enajenación del ser humano se asocia a su animalización, de ahí su vínculo con el simbolismo teriomorfo que resalta un sentido peyorativo y negativo. Incidiendo en la alienación del trabajador, *Tiempos Modernos* (Chaplin, 1936) hace uso del teriomorfismo al representar como un rebaño de ovejas a la masa de obreros que se apresura por entrar en la fábrica. La posición de enunciación lejana corresponde a una visión animalizada de la humanidad⁵⁹, a su teriomorfización.

Lo contrario, una posición de enunciación cercana, reduce el teriomorfismo en las personas pues al centrarse en el rostro se muestra un aspecto esencialmente humano (3.21, 3.22). El rostro —nos dice Bazin— es la “huella más privilegiada del ser, el trazo más legible del alma” (1966a: 195). La conexión entre el rostro y el espíritu de una persona es resaltada por Béla Balázs cuando sostiene que “la más subjetiva e individual de las manifestaciones humanas deviene objetiva en el close-up” (1952: 60). Esta cualidad ha llevado a ciertos cineastas a basar su estética en el primer plano. Carl T. Dreyer, como lo ha demostrado en *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1927) y *Gertrudis* (Dreyer, 1964), considera que “todo lo humano está expresado en el rostro” (en Bordwell, 1981: 22). Para Ingmar Bergman, “la posibilidad de acercarse al rostro

⁵⁹ Efecto similar se da en el arte renacentista, en la pintura de Brueghel y El Bosco. En ellos el empequeñecimiento del hombre está asociado a lo deshumanizante y en consecuencia a lo infernal. Véase Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, pp. 100-1: “si, como antaño Menipo, pudieras ver desde la Luna el tejemaneje que se traen los mortales, creerías estar viendo un enjambre de moscas y mosquitos que pelean entre sí, se hacen la guerra, se ponen emboscadas, se roban, bromean, lujurian, nacen, decaen y mueren. Es difícil creer el alboroto y la tragedia que puede provocar este animalito, de vida tan corta”.

humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine” (en Deleuze, 1984: 147) y en base a esta premisa ha construido la gran mayoría de sus películas.

Ambas posiciones de enunciación sobre las personas, la lejana que animaliza y el primer plano que humaniza, pueden interactuar en el discurso fílmico confrontando sus valores semánticos. En *Apocalipsis ahora*, los soldados estadounidenses bombardean una aldea vietnamita observando desde sus helicópteros la diminuta multitud que huye en tropel del aniquilamiento o a sus puestos antiaéreos. La posición de enunciación es cercana a los soldados y se concentra en sus rostros, humanizándolos (3.23). Sobre los vietnamitas la posición de enunciación es lejana a ellos y los teriomorfiza (3.24). Desde el punto-de-vista de los soldados en sus helicópteros, los aldeanos vietnamitas encarnan la valoración negativa del simbolismo teriomorfo. Esta interacción que lleva implícita una relación de poder, es descrita por Bachelard cuando sostiene: “quien contempla desde una cima, es un ‘águila’, un gran solitario que respira ‘el aire virgen’. Quienes son vistos en las hondonadas son hormigas, insectos, moscas. ‘Hormigean’. ¿De qué modo se puede alimentar mejor un complejo de superioridad?” (1991: 429).



3.23 Primer plano en *Apocalipsis ahora*: humanización de los soldados de EE.UU.



3.24 Posición de enunciación lejana en *Apocalipsis ahora*: vietnamitas teriomorfizados



3.25 [TC 13] Teriomorfización de inmigrantes y clase obrera en la Plaza San Martín



3.26 [TC 14] Lo grotesco-urbano: representación teriomorfa del inmigrante

En *Caídos del cielo*, la posición de enunciación lejana desde la que se aprecia la Plaza San Martín animaliza a la multitud de clase obrera que la ocupa. En la [TC 13] y [TC 14]⁶⁰ apreciamos cómo el esquema de animación teriomorfiza a los vendedores ambulantes, trabajadores informales, artistas callejeros y transeúntes, inmigrantes en su mayoría que a diario se apropian de y subvierten la céntrica plaza para desplegar sus actividades laborales y comerciales (3.25, 3.26). En efecto, habíamos observado en el primer capítulo dedicado a lo grotesco-urbano que existe una presencia caótica y bullente constante en el espacio urbano de Lima. En la secuencia [TC 1 – TC 22] apreciamos que sus calles son ocupadas por inmigrantes y gente de clase obrera que generan un dinamismo anárquico en oposición a los pulcros barrios residenciales de Miraflores [TC 2 – TC 6] y San Isidro [TC 7 – TC 9], por cuyas calles rara vez rompe la monotonía el paso de un automóvil o un deportista. El centro de Lima se representa como un escenario anárquico donde confluyen turgurización, tráfico vehicular, basura, puestos de comida y comercio ambulante. Así, lo grotesco-urbano, manifestación del conflicto entre la presencia inmigrante y la tradicionalidad criolla en el espacio urbano, se nutre y fortalece en el simbolismo teriomorfo. El otro-social es en efecto teriomorfizado: adquiere una valoración negativa y condensa la angustia ante el cambio nefasto, el devenir y la muerte en la perspectiva de la golpeada clase alta y media.

3.2.6 Lo grotesco-urbano: el otro-social desde la experiencia conservadora del orden

En este punto puede sernos útil la idea de *rizoma* introducida por Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Mil mesetas*. Esta noción describe una compleja multiplicidad de procesos sociales (entre otros) que subvierten y amenazan el orden capitalista. El rizoma como imagen guarda un evidente isomorfismo⁶¹ con el esquema animado, siendo comparado por sus autores a manadas de animales e insectos. Así, para Deleuze y Guattari, las hormigas “forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse. Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también

⁶⁰ Nos referimos a la secuencia inicial del film estudiada en el primer capítulo. Véase *supra*, pp. 63-4.

⁶¹ Gilbert Durand utiliza el término *isomorfismo* para indicar la semejanza semántica de dos o más símbolos imaginarios debido a que comparten esquemas o formas semejantes. Puede utilizarse también el término *isotopismo*, que se refiere a dos o más símbolos que se derivan de una misma raíz semántica, compartiendo por tanto, el mismo sentido semántico. El término *isomorfismo* resalta la semejanza de esquema, mientras que *isotopismo* destaca el sentido semántico común.

líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar” (2002: 15). Anárquico y bullente, el rizoma amenaza todo conservadurismo del orden capitalista en el ámbito territorial y social. Precisamente, cual rizoma, el otro-social constituido por los migrantes amenaza, subvierte y socava la normalidad criolla.

Lo grotesco-urbano expresa el conflicto social en Lima entre dos presencias: una que representa el orden y otra que lo altera. El discurso fílmico sigue un tratamiento semántico específico para cada una, tal como se aprecia en la secuencia [TC 1 – TC 22]. Del orden urbano representado por los barrios de Miraflores y San Isidro se elimina todo esquema animado, dinamismo caótico, multitud bullente o ruido. Para la representación del centro y barriadas de Lima, inmigrantes y trabajadores son teriomorfizados: agentes del desorden para el conservadurismo, son representados como lo amenazante y rechazable. *Caídos del cielo* expresa así la angustia del conservadurismo ante lo que considera una amenaza al orden normal.

Por lo tanto, el conflicto social se manifiesta en el discurso fílmico mediante lo grotesco-urbano y lo grotesco-cotidiano donde inmigrantes, informales y habitantes de bajos recursos amenazan la normalidad del espacio tradicional. Este conflicto es propio de la modernidad, donde “el desorden es visto ordinariamente bajo los aspectos del mal —como éste, ‘se propaga’— o de lo inesperado, lo desconocido temido. Es por consiguiente lo que hace irrupción trastornando el orden de las cosas, de los seres, de las ideas. La modernidad parece darle una capacidad de omnipresencia y una virulencia acumulada” (Balandier, 1993: 175-6). La angustia conservadora se asocia a la inmigración indígena como amenaza a su orden normal: “indios sin ascendencia, su límite siempre escurridizo, sus fronteras móviles y desplazadas, es rizomático. Todo un "mapa" americano al Oeste, donde hasta los árboles hacen rizoma” (Deleuze y Guattari, 2002: 23). El proceso migratorio subvierte el orden de la capital peruana y así, valiéndose del simbolismo teriomorfo, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* expresa la angustia que experimenta la normalidad criolla ante la presencia inmigrante que rompe y subvierte su orden normal, adjudicando a este otro-social el terrible devenir de una ciudad y una nación en crisis.

3.3 Símbolos nictomorfos en *Caídos del cielo*

El segundo rostro del tiempo nefasto es la imaginación de la oscuridad. La noche negra es la sustancia del tiempo pues, como lo comprueba la etnografía, en las sociedades

primitivas, así como entre los indoeuropeos y los semitas, “el tiempo se cuenta por noches y no por días” (Durand, 2004: 95). La noche condensa en el imaginario el curso del tiempo cambiante y mortal, la semántica del devenir, por ello “las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo” (*Ídem.*). En el ámbito de la sacralidad, Eliade observa que *kâla* —tiempo, en sánscrito— significa a su vez “negro”, “sombrió”, “manchado” y se aproxima al nombre de Kâlî, la mortífera diosa hindú (1974a: 216). Debido a la proximidad entre negrura, tiempo y muerte, la experiencia de las bestias maléficas y los monstruos infernales se instala con facilidad en la imaginación de las tinieblas. En la experiencia humana, “el tiempo es ‘negro’ porque es irracional, duro, sin piedad” (*Ídem.*).

la noche viene a reunir en su sustancia maléfica todas las valoraciones negativas precedentes. Las tinieblas siempre son caos y rechinar de dientes [...] la agitación desordenada de las larvas [...] El tema del bramido, del grito [...] el aliento de los monstruos [...] el espacio mismo de toda dinamización paroxística, de toda agitación [...] toda una infinidad de movimientos es desatada por la inmensidad de las tinieblas (Durand, 2004: 96).

Como el teriomorfismo, el nictomorfismo expresa la angustiante experiencia humana ante el paso del tiempo, el devenir y la muerte. Lo funesto se realiza en las tinieblas y tanto la puesta de sol como la medianoche y la madrugada —a la cual Bergman dedica *La hora del lobo* (3.27, 3.28)— están rodeadas por un halo espectral y maligno.



3.27 Nictomorfismo en *La hora del lobo*: espíritus malignos en las tinieblas nocturnas



3.28 Nictomorfismo y teriomorfismo en *La hora del lobo*: el cuervo y la madrugada

3.3.1 La oscuridad, la ceguera y el espejo

El simbolismo nictomorfo abre y despide la diégesis de *Caídos del cielo*. La cabina de Radio Alfa desde la cual se transmite “*Lecciones de vida*” está en penumbras al inicio del film, cuando Humberto empieza a salir al aire, y también al final, cuando el sustituto despide el programa. Sólo las luces de control la iluminan tenuemente. Sumida en la

oscuridad, la cabina radial es un símbolo nictormofo recurrente en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* que remite a la trágica historia de Humberto (3.29).

El nictomorfismo domina el discurso fílmico de *Caídos del cielo* mediante una constelación de símbolos que expresan la semántica del devenir y el tiempo funesto. La negrura es personificada por algunos protagonistas. Doña Jesús va de luto por su hijo mientras que Don Lizardo viste trajes oscuros; ambos viven en una casa oscura por dentro. Verónica viste una blusa negra característica y una falda oscura; también su semblante es oscuro: rostro demacrado, ojeras y cabellera oscura (3.30). Al morir, su nombre es escrito por Humberto en letras negras.



3.29 Nictomorfismo en Humberto: cabina de transmisión oscura de *Lecciones de vida*



3.30 Nictomorfismo en Verónica: vestido negro, cabellera oscura, ojeras.



3.31 Nictomorfismo en los Díaz-Canseco: luto permanente y nostalgia enceguecida



3.32 Nictomorfismo en Mechita: ceguera fisiológica y moral

Mechita, aunque no viste trajes oscuros, carga con el estado esencial de la oscuridad: la ceguera. En el simbolismo nictomorfo, “las tinieblas acarrear la ceguera [y por tanto] vamos a encontrar en esta descendencia isomorfa, más o menos reforzada por los símbolos de la mutilación, la inquietante figura del ciego” (*Ibíd.*: 96). El estado de ceguera es la condición trágica de Mechita y a curarla dedica la alimentación del

chanceo que la lleva a la muerte. Pero el símbolo nictomorfo del ciego expresa también una ceguera moral. Mechita sufre, en efecto, esta doble condición: anatómicamente ciega, es igualmente incapaz de ver la malignidad de sus actos y sus consecuencias (3.32). En el caso de los Díaz-Canseco, sus actos están determinados por el enceguecido recuerdo de su hijo y de su antiguo estatus oligarca (3.31). En *Caídos del cielo*, los protagonistas de las tres historias trágicas están traspasados por el nictomorfismo.



3.33 Psique y alteridad en *Persona*: reflejo y semejanza



3.34 Conciencia oculta en *Mulholland Drive*: aspirante a estrella se confronta ante el espejo

Del símbolo imaginario de la ceguera se deriva el espejo, “símbolo del doblete tenebroso de la conciencia” (*Ibíd.*: 104). Ante al espejo, lo profundo de la psique — ajena a lo visible— nos confronta mostrando nuestra alteridad oculta y revela todo “ese aspecto nocturno, ciego e inquietante que reviste el forro inconsciente del alma” (*Ibíd.*: 99). Este “doblete de la conciencia” es un aspecto fundamental en el cine de Ingmar Bergman, tal como se aprecia en el drama de los protagonistas de *Fresas salvajes*, *Como en un espejo* (Bergman, 1961), *El silencio* (Bergman, 1963), *La hora del lobo* y sobre todo de *Persona*⁶² (Bergman, 1966) (3.33). Siguiendo de cerca a *Persona* y *El silencio*, David Lynch actualiza este aspecto “nocturno, ciego e inquietante” del espejo, la conciencia y la personalidad en *Mulholland Drive* (3.34).

En *Caídos del cielo*, el espejo confronta a Verónica y Humberto. Verónica pasa la noche de luna llena en una solitaria habitación, inquieta; al mirarse al espejo baja la mirada como si la asaltara algo que guarda profundamente y que sólo ella conoce (3.35, 3.36). Al día siguiente intentará el suicidio. Humberto por su parte contempla en el

⁶² Véase José de la Colina, *Rostros interrogados*, p. 10: “‘El rostro, espejo del alma’, dice el lugar común. A partir de ese espejo, que a veces es ‘un espejo oscuro’, como el aludido por San Pablo en la Epístola a los Corintios, Bergman trata de conocer a sus personajes, a esos seres que viven entre su verdad y su ilusión, mirándose en los ojos del otro o en la mirada que les devuelve su propio rostro desde el espejo”.

espejo su herida facial (3.37, 3.38), horas antes de descubrir la herida/cicatriz oculta de Verónica. La herida/cicatriz que Humberto ve en Verónica es reflejo de la que él lleva en el rostro. Aun así la rechaza y será este rechazo lo que llevará a Verónica al suicidio. Una posición de enunciación semejante en la contemplación frente al espejo nos indica que Humberto y Verónica y sus respectivas heridas son reflejo uno del otro.

El símbolo del espejo representa aquel funesto fondo de la conciencia que no nos atrevemos a ver. De esta manera la ceguera y el espejo, isotopos de la oscuridad nictomorfa, expresan la angustia ante el devenir, experiencia negativa del tiempo.



3.35-3.36 Espejo y profundidad oculta de la conciencia: Verónica y la decisión del suicidio



3.37-3.38 Espejo y profundidad oculta de la conciencia: Humberto y rechazo de la herida/cicatriz

3.3.2 El agua oscura, las lágrimas y la cabellera

Todo río o agua corriente es símbolo imaginario del devenir pues “es amarga invitación al viaje sin regreso: uno nunca se baña dos veces en el mismo río, y éstos nunca remontan a su fuente. El agua que corre es figura de lo irrevocable [...] es epifanía de la desdicha del tiempo” (*Ibíd.*: 100). Por su parte, Bachelard ha hallado en la obra poética de Edgar Allan Poe una genial constelación nictomorfa donde la muerte se expresa mediante el simbolismo de las aguas oscuras y profundas. En Poe, “la imaginación de la

desdicha y de la muerte encuentra en la materia del agua una imagen material especialmente poderosa y natural [...] el agua en verdad contiene la muerte en su sustancia” (1978: 140-1). Bachelard halla en el estanque profundo y en el río que fluye todo un “Complejo de Ofelia” donde la constelación del agua oscura “comunica con todas las potencias de la noche y de la muerte, del suicidio” (*Ibíd.*: 141). La luna llena hace más intenso el influjo de lo maligno de modo que “el agua expuesta durante mucho tiempo a los rayos lunares se vuelve un agua envenenada” (*Ídem.*). El agua, la oscuridad, la noche y la luna llena constituyen una constelación imaginaria de melancolía y muerte.

Tal experiencia es representada en la doliente secuencia final de *La strada* (Fellini, 1954). A la orilla del mar oscuro y en nocturna soledad, el desalmado Zampano experimenta la angustia de haber perdido a su esposa, la melancólica e indefensa Gelsomina. Para Bazin, en esta secuencia:

el alma se revela más allá de las categorías psicológicas o estéticas y lo hace tanto mejor, precisamente porque no se la puede adornar con las joyas de la conciencia. La sal del alma que Zampano vierte por vez primera en su pobre vida sobre la playa que Gelsomina amaba, es la misma que la de este mar infinito que no puede ya —aquí abajo— aliviar su dolor (1966d: 555).

En la expresión de la tristeza fúnebre, las lágrimas se fusionan con el agua oscura y nocturna en un isomorfismo del tiempo mortal, pues “cada hora meditada es como una lágrima viviente que va a dar en el agua de las penas; el tiempo cae gota a gota de los relojes naturales; el mundo animado por el tiempo es una melancolía que llora” (Bachelard, 1978: 90). El agua oscura y las lágrimas, isomorfas de la noche y la luna llena, son melancólica expresión de lo irrevocable, del tiempo en fuga: “el agua es la materia de la desesperación [...] la muerte está en ella” (*Ibíd.*: 142-3).



3.39 Nictomorfismo en Verónica: vestido negro, mar profundo, cabello ondeado, suicidio



3.40 Nictomorfismo en Humberto: muerte, lágrimas, tristeza, mar negro y luna llena

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, Verónica condensa el simbolismo del agua oscura y mortal. El mar acompaña su melancólica decisión suicida (3.39) y bajo la luna llena se quita la vida, cayendo a sus aguas profundas. Pero también frente al mar, los otros protagonistas encuentran la angustia. Mechita llora sus esperanzas frustradas, Doña Jesús no deja de lamentar la muerte del hijo y la posibilidad del mausoleo, mientras que Humberto llora el cadáver de Verónica y el fin de su felicidad (3.40).

El agua nictomorfa se asocia al teriomorfismo del cerdo mediante el símbolo del lodo, el agua oscura del chiquero: “¿Qué es el lodo? Es una mezcla de todo lo que está abandonado, es la mezcla de la tibieza y de la humedad, de todo lo que tuvo forma y la ha perdido, la tristeza sosa de la indiferencia” (Dietrich y del Vasto, en Bachelard, 1991: 148). El cerdo se instala en el hogar de Mechita y se hunde en el agua oscura del lodo, duplicando la expresión de angustia pues “para realizarse en la materia, hay que hundirse en ella y hasta el fondo. [...] En ningún ser del mundo el hundimiento en su propia masa es más perfecto que en el puerco. Nadie posee tal empeñamiento en la voracidad, ninguno, gruñendo y excavando tiene tanta hambre de hundirse más” (del Vasto, en Bachelard, 1991: 147). Para Mechita, la dignidad, la vista, la familia, incluso el afecto se hunden en las turbias aguas del chiquero. Se estructura así una constelación simbólica: el lodo conjuga el teriomorfismo del cerdo, el nictomorfismo del agua oscura y el catamorfismo del hundimiento como experiencia nefasta del tiempo.

Finalmente, la cabellera ondulante profundiza en el simbolismo de las aguas, la mujer y la muerte: “la cabellera evoca el río, el pasado [...] con su huida sin fin, con su profundidad, con su espejo cambiante y que todo lo cambia” (Bachelard, 1978: 132). La angustia del recuerdo y la muerte se antropomorfizan en la femineidad de Verónica, cuyos cabellos ondeados reflejan la dinámica fluctuante de las olas, pues “una cabellera flotante, una cabellera desatada por el agua [...] explica casi, por sí sola, todo el complejo de Ofelia” (*Ibíd.*: 130).

3.3.3 De la luna a la sangre menstrual: feminización del nictomorfismo

La antropomorfización del simbolismo nictomorfo recae en la mujer pues la semántica de las aguas sombrías se humaniza en la sangre y la semántica del ciclo temporal, en el período menstrual. Bachelard observa que “cuando un líquido se valoriza se emparenta con un líquido orgánico. Hay por lo tanto una poética de la sangre. Es una poética del drama y del dolor, ya que la sangre nunca es feliz” (*Ibíd.*: 96-7). Antropomorfizada, el

agua oscura deviene “arquetipo del elemento acuático y nefasto [que] es la sangre menstrual” (Durand, 2004: 105). La mujer es nictomorfizada, vinculada a la semántica del agua fluyente y oscura y a los valores negativos del tiempo mortal, la experiencia funesta del devenir y el cambio. Por la menstruación, la mujer es próxima al “conocimiento de la muerte y la toma de conciencia de la angustia temporal” (*Ibíd.*: 119). La mujer se torna “mala”, “prohibida”, “indispuesta” o “impura”. Así lo evidencia el vocablo polinesio *tabú* o *tapu*, “emparentado con ‘tapa’, que significa menstrosos. [...] La sangre menstrual es simplemente el agua nefasta y la femineidad inquietante que hay que evitar o exorcizar por todos los medios” (*Ibíd.*: 113). Jerzy Skolimowski representa esta constelación simbólica feminizada en la secuencia final de *Deep end* (Skolimowski, 1970) donde el crimen asocia la sangre y el agua oscura a la femineidad funesta (3.41). En *El color de la granada* (Paradjanov, 1968), la muerte de Sayat Nova llega con la sangre que su musa vierte de su cántaro (3.42).



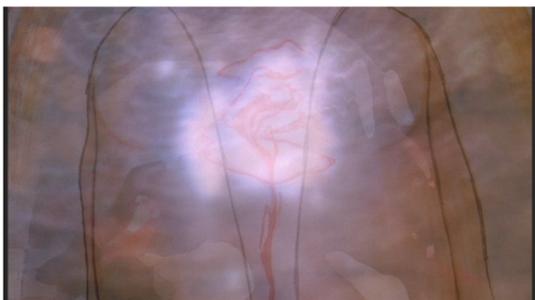
3.41 Feminización del nictomorfismo en *Deep end*: muerte, sangre femenina y mujer funesta



3.42 Feminización del nictomorfismo en *El color de la granada*: mujer, sangre y muerte

La angustia asociada a lo femenino y la sangre menstrual viene a reafirmarse en el símbolo de la luna. Eliade expone la experiencia humana que subyace a la imagen de la luna como arquetipo del tiempo y devenir:

El sol es siempre igual a sí mismo, no cambia, no tiene “devenir”. La luna, por el contrario, crece y decrece, desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte. La luna, como el hombre, tiene una “historia” patética, porque su decrepitud, como la del hombre, desemboca en la muerte. Durante tres noches no hay luna en el cielo estrellado. Pero a esta “muerte” sigue un renacimiento: la “luna nueva”. [...] Ese eterno retorno a sus formas iniciales, esa periodicidad sin fin hacen de la luna el astro por excelencia de los ritmos de la vida [...] Las fases de la luna revelaron al hombre el tiempo concreto, distinto del tiempo astronómico (1974a: 188).



3.43 Feminización del nictomorfismo en *The end of Evangelion*: Menstruación, mujer y luna



3.44 Feminización del nictomorfismo en *The end of Evangelion*: luna llena, mujer y sangre

Forma temprana de medición⁶³, el ciclo lunar es símbolo primigenio del paso del tiempo y el devenir. Este tiempo concreto, “tiempo medido y controlado con arreglo a las fases de la luna era un tiempo ‘vivo’. Se refiere siempre a una realidad biocósmica, a la lluvia o las mareas, a la siembra o al ciclo menstrual” (*Ibíd.*: 189). El carácter funesto de la luna la convierten en el “primer muerto”, el “país de los muertos”, el destino del viaje *post mortem* o el “receptáculo regenerador de almas” (*Ibíd.*: 205-6). El drama temporal de la luna se antropomorfiza en el ciclo menstrual, reuniendo la menstruación el nictomorfismo de la luna y las aguas oscuras.

esta agua negra no es sino la sangre, el misterio de la sangre que fluye en las venas o se escapa con la vida por la herida, cuyo aspecto menstrual viene a sobredeterminar todavía más la valorización temporal. La sangre es temible porque es dueña de la vida y la muerte, pero también porque en su femineidad es el primer reloj humano, el primer signo humano correlativo del drama lunar (Durand, 2004: 115).

De la luna a la sangre menstrual observamos una feminización de los símbolos nictomorfos y así la luna estará “indisolublemente unida a la muerte y a la femineidad” (*Ibíd.*: 106). Esto se aprecia en *The end of Evangelion* (Anno, 1997) (**3.43, 3.44**) donde la luna y la sangre se articulan en torno a lo femenino para expresar la angustia ante el devenir nefasto y el tiempo mortal. En *Caídos del cielo*, Verónica reúne en su femineidad el nictomorfismo de la sangre y la luna. La sangre acompaña su segundo intento de suicidio al cortarse las venas. Pero es la luna el símbolo al cual se le asocia con mayor intensidad: despierta o sonámbula, Verónica contempla la luna siempre en la víspera de un nuevo intento de suicidio.

⁶³ Las huellas de una notación del tiempo en base al ciclo lunar se remontan al paleolítico superior, a 30000 a.C. Véase Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. Vol. 1*, p. 47. La imaginación de la luna se halla también en la base etimológica de la medición del tiempo: la raíz indoeuropea más antigua del astro lunar, *me*, da en sánscrito *mámi*, es decir “yo mido”. Destacando el vínculo entre la luna y la sangre menstrual, *me* da también el griego *méne* y el latín *mensis*, raíz del vocablo “menstruación”. Véase Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones, Tomo I*, pp. 188-9.



3.45 Verónica ve por primera vez la luna llena



3.46 Primer intento suicida: vestido negro y mar



3.47 Verónica ve por segunda vez la luna llena



3.48 Segundo intento de suicidio: sangre



3.49 Verónica ve por tercera vez la luna llena



3.50 Suicidio: oscuridad, mar y noche

El discurso fílmico de *Caídos del cielo* nictomorfiza a Verónica, asociándola a la luna, el agua profunda, la oscuridad y la muerte. También la acompaña un oscurantismo respecto de su vida pues no se devela su procedencia, ni el porqué de su insistencia en el suicidio, ni siquiera su nombre. No se aclara su sonambulismo, ni el porqué de la cachetada a un cómico o su relación con él. El misterio en torno a Verónica se afianza cada noche cuando, sonámbula, exclamando un “No te vayas...”, se comunica con la luna llena para luego intentar suicidarse (3.45-3.50). Ella misma llora ese oscurantismo:

VERÓNICA: Yo no sé por qué vivo...

Verónica concentra sobre sí la oscuridad, la noche, la luna llena, las aguas marinas y la sangre, feminizando el simbolismo nictomorfo.

3.3.4 La *femme fatale*, la madrastra-bruja

A pesar del oscurantismo de Verónica, las consecuencias de su conducta son experimentadas por Humberto. Su suicidio transforma la esperanza y alegría iniciales en angustia por la pérdida. El nictomorfismo feminizado ha desplegado lo nefasto sobre la contraparte masculina. Llegamos así a la última imagen feminizada del simbolismo nictomorfo, aquel “prototipo de la femineidad sangrienta y negativamente valorizada, el arquetipo de la mujer fatal” (*Ibíd.*: 108). En el discurso fílmico de *Caídos del cielo* apreciamos que las tres protagonistas mujeres encarnan una semántica destructiva y maligna cuyas consecuencias funestas recaen sobre los hombres. Doña Jesús instiga a Don Lizardo a “cumplir” con el mausoleo donde reposarán eternamente, recuperando la felicidad familiar; Mechita violenta a sus nietos para engordar al chancho y curar su ceguera; Verónica provoca en Humberto una experiencia funesta a nivel afectivo.

Las consecuencias sobre Don Lizardo se reducen pues él comparte el sueño fúnebre de su esposa: el mausoleo representa el deseo de los Díaz-Canseco de recuperar en la muerte las aspiraciones sociales y familiares perdidas con la crisis. Mechita por su parte termina sufriendo en carne propia las consecuencias de maltratar a sus nietos, quienes se libran de la malignidad de la abuela, persona violenta con quien tienen que vivir. La fatalidad femenina de Mechita encarna “el gran arquetipo colectivo símbolo del destino” (*Ídem.*), la “madrastra”, la “bruja” o la “vieja espantosa y tuerta” (3.51) cuya fatalidad recae sobre sus nietos. Doña Jesús, en cambio, comulga con la voluntad de su esposo, no violenta ni engaña si no le anima a terminar el mausoleo. El único personaje totalmente perjudicado por el poder funesto de la mujer nictomorfizada es Humberto, adulto de clase media. Con Verónica lleva una relación afectiva y sexual cuyas consecuencias son terribles. Humberto es víctima de los actos de Verónica, *vamp* ingenua y maligna, a la vez indefensa y cruel, que le atrapa en una relación fatídica.



3.51 Arquetipo de la madrastra / vieja tuerta:
Mechita castiga a sus nietos



3.52 Arquetipo de la bruja: Doña Alcida agrede e insulta a Verónica y amenaza a Humberto

El poder femenino maligno estaría doblemente asociado a Verónica pues “no todas las mujeres tienen ese poder, sino sólo las que están bajo la influencia de la luna, las que participan también de la magia de la ‘transformación’” (Eliade, 1974a: 202). Al arquetipo de la madrastra / bruja dominante en estos tres personajes femeninos, se suma Doña Alcida, inquilina chismosa, hipócrita y violenta, verdadera “ogra que viene a fortificar la prohibición sexual” (Durand, 2004: 108) sobre Humberto (3.52). Doña Alcida agrede e insulta, vociferando amenazante que el lío de “faldas” de Humberto deshonra al vecindario y acusando a Verónica de ser una “perrita de contrabando”, la “puta” que según “se huele” está “sangrando” a ese “pobre hombre”.

3.3.5 Sonomontaje de temas musicales

Veamos ahora la música de *Caídos del cielo* compuesta para sintetizador por Alejandro Masso, cuya melodía domina la presencia nocturna de la luna y de la mujer nictomorfizada. Veamos cuatro casos de articulación de la música en función del simbolismo nictomorfo:

Tema “a”: Verónica avista por primera vez la luna llena. En la articulación de este tema se aprecia nuevamente el doblete semántico del nictomorfismo y el teriomorfismo, al reunir el símbolo de la noche y la luna junto al cerdo. Esta vez la unión es reforzada por la mediación de la música, tal como apreciamos en la secuencia [TC 55 – TC 59]. Tras construir el chiquero en [TC 55], Mechita exclama a sus familiares en [TC 56]:

MECHITA: Es verdad que Dios aprieta pero no ahorca: este regalo ha caído a esta casa como una bendición.

Los mimos al chanco en [TC 57] dan paso a Tomás que contempla al cerdo con ojos inocentes en [TC 58] para luego elevar su mirada [TC 58a] y observar la luna [TC 59]. En adelante, el ambiente de felicidad familiar es amenazado por la entrada del tema “a” cuya densa y misteriosa melodía se extiende a la luna llena que domina la escena familiar desde lo alto. Inmediatamente, en [TC 60 – TC 63], con el tema “a” en progreso, haciéndose aún más intenso, Verónica contempla la misma luna llena [TC 60], la cual ejerce también sobre ella su influjo reforzado por la música. Una segunda triada nictomorfa se da entre la música, luna llena y Verónica.



3.53 [TC 55] Tío acaba el chiquero



3.54 [TC 56] Mechita agradece por el cerdo



3.55 [TC 57] Mimos al cerdo que duerme



3.56 [TC 58] Tomás mira al cerdo



3.57 [TC 58a] Entrada del tema “a”



3.58 [TC 59] Luna llena y tema “a”



3.59 [TC 60] Verónica bajo la luz de la luna



3.60 [TC 61] Verónica contempla la luna llena



3.61 [TC 62] Verónica se retira del balcón



3.62 [TC 63] Quejidos extraños

Sobre la contemplación absorta de la luna, la música llega a un pico para luego precipitarse en densos arpegios cuando Verónica se retira de la ventana y cae en su cama [TC 62]. Se oye entonces extraños gemidos, quejidos que en la intimidad femenina parecen desconcertar a la misma Verónica [TC 63] y cuyo origen gutural asemeja gruñidos que se asocian al gruñido teriomorfo. Las últimas notas del tema “a”, más graves y fúnebres, coinciden con un tercer momento. Amanece al día siguiente en casa de Mechita, nuevo hogar del cerdo. Lo primero que hace Mechita al levantarse es obligar violentamente a sus nietos a traer basura para alimentar a su nefasto huésped. La sombría melodía del sintetizador se ha mantenido en estos tres momentos en un primer plano sonoro, reuniendo bajo sus acordes las tragedias de Mechita y de Verónica. La luna llena domina el espacio-tiempo de Verónica y también el de Mechita. A lo largo del discurso fílmico de *Caídos del cielo*, variaciones del tema “a” expanden a otros espacios la misteriosa epifanía de Verónica del mismo modo en que el poder maligno del cerdo se expande por el sonido acusmático de sus bramidos.

Tema “b”: Verónica avista por segunda vez la luna llena. En una segunda noche de plenilunio Humberto descubre la herida/cicatriz de Verónica mientras ésta duerme. El

advenimiento de lo funesto es sugerido por el tema “b” y su discurrir de acordes disonantes: un agudo intenso da paso a un vacío que se pierde en anodina cadencia. Los últimos acordes se empalman con la tragedia de Mechita y la enfermedad de Tomás, dominado todo por el desesperado bramar acusmático del cerdo.

Tema “c”: Muerte de Mechita. La melodía más siniestra fluye en contrapunto a los bramidos del cerdo. Música y bramido se complementan nuevamente como presagio y concreción de lo fatal: Mechita está siendo devorada por las fauces del cerdo.

Temas “d”: Final de las historias. Las tres historias finalizan con temas cuya melodía grave y sombría domina el ruido de cada cementerio. Humberto pone flores a la tumba de Verónica acompañado de una melodía de sintetizador y piano que rememora la melancólica contemplación de la luna. Los niños rezan en la tumba de su abuela enviándose miradas cómplices bajo una variación del tema “c”. Los Díaz-Canseco contemplan el mausoleo terminado con el sonido de unas campanadas y una melodía ligeramente confortable.

El montaje de la música en *Caídos del cielo* refuerza el carácter funesto y maligno de los símbolos nictomorfos y teriomorfos, complementando la angustia que expresan.

3.3.6 Tratamiento semántico de la mujer en *Caídos del cielo*

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, la mujer (Verónica) es asociada al nictomorfismo. Veamos en detalle este tratamiento semántico, remitiéndonos a otras obras cinematográficas donde se aprecia el espectro semántico de la mujer simbolizada.

3.3.6.a) Eufemización de símbolos asociados a la mujer. La obra de F. W. Murnau nos permite apreciar valoraciones negativas y positivas en la representación de la mujer. En un tratamiento semántico negativo se le asocia al simbolismo nictomorfo y en uno positivo la mujer es eufemizada. En *Amanecer* (Murnau, 1927), una mujer de ciudad seduce a un campesino y lo persuade de asesinar a su esposa Indre; en el último momento, el campesino desiste del crimen y su esposa lo aleja de su amante perdonándolo con una oportunidad de redimir su conducta. En *Tierra en llamas* (Murnau, 1922), será también una mujer adinerada la que las ambiciones de Johannes, acercándolo al suicidio; sólo su antigua novia, una aldeana siempre atenta a él, lo salva y lo lleva a la casa paterna para que pueda redimirse. En ambos filmes, a cada mujer corresponde un tratamiento semántico opuesto: la mujer de ciudad en ambos filmes es

asociada a la noche terrible, a la luna nefasta, a las aguas negras y las tinieblas, mientras la mujer del campo en cambio es eufemizada, asociándose a ella la noche calma, la luna llena amable, la laguna tranquila y la oscuridad íntima (3.63, 3.64).

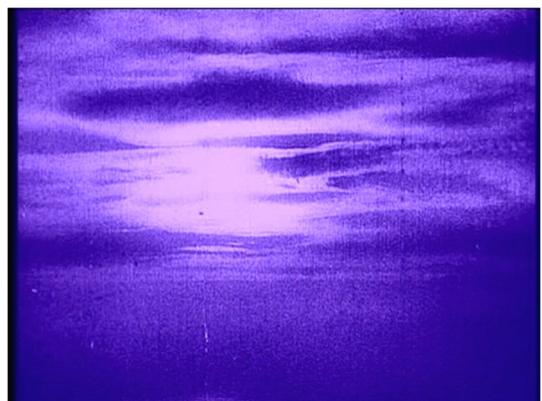
Murnau nos muestra también la eufemización en una misma mujer. En *Nosferatu* la mujer es nictomorfizada, asociada a la noche, la luna llena y el agua oscura como expresión del tiempo mortal. Es por Ellen que el vampiro viaja a Wisborg llevando consigo la peste. Su nictomorfismo es resaltado por la trampa que tiende al vampiro: en brazos de Ellen, *Nosferatu* es sólo un “pasivo depredador” (Bergstrom, 1997: 146) burlado y asesinado. Pero también es eufemizada, asociada a la calma restauradora, pues al acoger en intimidad al vampiro (antropomorfización del teriomorfismo), Ellen salva al pueblo. En ella, la mujer es eufemizada pues el tratamiento semántico valora positivamente lo que inicialmente era valorado negativamente (3.65, 3.66).



3.63 Mujer nictomorfizada en *Amanecer*: noche, luna llena y agua oscura asociadas a la mujer como símbolo de devenir y muerte



3.64 Mujer eufemizada en *Amanecer*: noche, luna llena y agua oscura asociadas a la mujer como símbolo de calma restauradora y vida



3.65-3.66 Nictomorfización y eufemización de la mujer en *Nosferatu*: Ellen contempla la luna llena presintiendo al vampiro al que dará muerte

Como ya notamos, la eufemización implica negar los valores negativos del tiempo para valorar el tiempo calmo, íntimo, restaurador y placentero. El proceso de eufemización:

radica esencialmente en que a través de lo negativo se reconstituye lo positivo; por una negación o un acto negativo se destruye el efecto de la primera negatividad. Puede decirse que la fuente del vuelco dialéctico está en ese proceso de la doble negación vivida en el plano de las imágenes antes de ser codificado por el formalismo gramatical. Este procedimiento constituye una transmutación de valores: ligo al ligador, mato a la muerte, utilizo las propias armas del adversario. Y de ese modo, simpatizo con la totalidad, o una parte, del comportamiento del adversario. [...] Puede decirse que la doble negación es el criterio de una total inversión de la actitud representativa. (Durand, 2004: 211).

De esta manera, la eufemización convierte las tinieblas terribles en “noche tranquila”, en el “lugar del gran reposo”, pues “la esperanza de los hombres espera de la eufemización de lo nocturno una suerte de retribución temporal de las faltas y los méritos” (*Ibíd.*: 225-6). Del mismo modo, la mujer deja de ser la *femme fatale* nictomorfa y se eufemiza en “femineidad benefactora”, “mujer redentora”, la “madre primordial” (*Ibíd.*: 238-9). Estos símbolos eufemizados constituyen, como hemos visto, el *Régimen Nocturno* de la imagen. En el cine de Murnau, la mujer eufemizada es quien ha alejado a su esposo de lo maligno en *Amanecer* (Indre), quien ha redimido al hombre que ama en *Tierra en llamas* (Marie) y la que ha salvado la vida al pueblo y su novio en *Nosferatu* (Ellen), sacrificando en este último caso su propia vida. Murnau nos muestra el tratamiento semántico de la mujer desde su nictomorfismo nefasto y mortal hasta su eufemización como benefactora y restauradora de la vida.

A diferencia de la filmografía de F. W. Murnau, donde se manifiestan ambos polos semánticos de la mujer —nictomorfizada como encarnación de lo nefasto y eufemizada como benefactora y restauradora vital—, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* representa a la mujer desde el nictomorfismo: su tratamiento semántico privilegia en ella los símbolos de la luna, las aguas oscuras, la vestimenta negra, las lágrimas y la noche como expresión de la experiencia nefasta del tiempo.

3.3.6.b) La mujer asociada a símbolos cíclico-sintéticos. En *Pierrot el loco* (Godard, 1965), el simbolismo del mar, la luna llena, la sangre⁶⁴ y la noche expresan a la vez nictomorfismo y su eufemización, presentifican la muerte funesta (3.67) y a la vez la restauración vital (3.68). Si en *Amanecer* y *Tierra en llamas*, Murnau opone dos tratamientos semánticos de la mujer, una *femme fatale* nictomorfa que sumerge al

⁶⁴ Godard destaca la escritura fílmica en la construcción del símbolo imaginario. Véase Jean-Luc Godard, “Hablemos de ‘Pierrot’”, p. 231: “No es sangre, es algo rojo”. Véase también Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*, p. 63: “El rojo está ligado a Marianne (que lleva un vestido rojo) y al asesinato que comete”; Louis Aragon en Jean-Luc Douin, *Jean-Luc Godard*, p. 163: “El rojo canta aquí como una obsesión. Como una dominante del mundo moderno”.

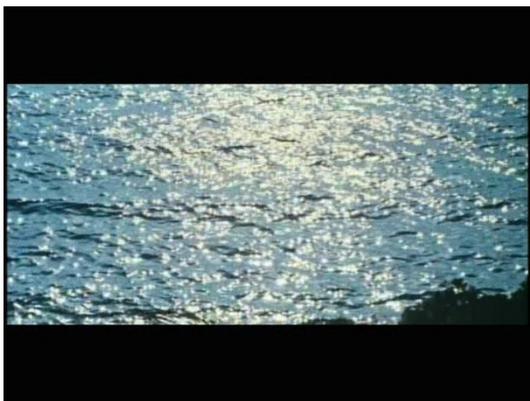
hombre en tinieblas malignas y otra eufemizada que le acoge con la ternura que cura, en *Pierrot el loco* Godard integra —como Murnau en *Nosferatu*— en una misma mujer ambas experiencias. Marianne despliega por igual su funesto nictomorfismo y su eufemización benéfica sobre Ferdinand, quien experimenta así el tiempo mortal y vital.



3.67 Nictomorfización de la mujer en *Pierrot el loco*: rojo-sangre, sombra negra y “muerte” como expresión de lo funesto



3.68 Eufemización de la mujer en *Pierrot el loco*: noche, luna llena, mar y olas como expresión del descanso e intimidad vital



3.69 Símbolos sintéticos en *Pierrot el loco*: el mar como integrador de opuestos



3.70 Símbolos sintéticos en *Pierrot el loco*: la pareja y el mar como integración de opuestos

Pierrot el loco constituye un caso de tratamiento semántico negativo y positivo de la mujer donde el encuentro de valores opuestos hace de la mujer un símbolo sintético, integrador de opuestos. Como apreciamos al inicio de este capítulo, estos símbolos cíclico-sintéticos expresan una reconciliación de los valores contrarios del tiempo como devenir terrible y eternidad restauradora, de modo que “el exorcismo del tiempo, es posibilitado por la mediación de los contrarios” (*Ibíd.*: 303). La pareja también simboliza esta síntesis semántica: hombre y mujer, Ferdinand y Marianne se entregan por igual a la vitalidad plena y a la fatalidad sin esperanza, al amor tierno de la noche como a la ciega angustia de la muerte. Mediante esta dialéctica simbólica se expresa la experiencia del tiempo neutralizado.

Consideremos uno de los símbolos fundamentales de *Pierrot el loco*, el mar. Su discurso fílmico se desarrolla sustancialmente en relación al mar. Ferdinand y Marianne huyen de la muerte para vivir de cara al mar pero la fatalidad los encuentra. Se pelean y se aman en la playa, discuten y se acarician en ella, formando una síntesis de protección y conflicto, vinculados por igual al descanso restaurador y a la violencia brutal. De cara al mar experimentan el amor y la muerte, el desengaño y el asesinato, la mentira y la traición, la aventura y la reflexión, el trabajo y el robo, la poesía y la danza. Todo se deshace y rehace de cara al mar, símbolo que sintetiza polos semánticos opuestos pues reúne, integra y reconcilia sobre sí la fatalidad y la revitalización (3.69, 3.70).

Podemos concluir entonces que el discurso fílmico de *Caídos del cielo* no opta para la representación de la mujer por una eufemización de sus valores —como en *Amancer*, *Tierra en llamas* o *Nosferatu*— ni como símbolo sintético que integre valores opuestos —como en *Pierrot el loco*—. Tal como hemos apreciado a lo largo de este título, el tratamiento semántico de la mujer en *Caídos del cielo* la asocia al simbolismo nictomorfo, otorgando por tanto una valoración negativa y peyorativa a su representación. En base a este tratamiento semántico, la mujer expresa en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* la angustia como experiencia del ser humano frente al tiempo, el devenir y la muerte.

Finalmente, como también se ha visto, la representación de la mujer no se limita al nictomorfismo, abarca también el teriomorfismo y, como veremos más adelante, al catamorfismo. La mujer se representa así, en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, como centro de gravedad semántico del tiempo nefasto y mortal en la experiencia humana, vinculada al devenir, lo contingente y la muerte.

3.4 Símbolos catamorfos en *Caídos del cielo*

Es la experiencia dinámica la que determina en el imaginario la semántica angustiante de la caída y el catamorfismo. Para Bachelard, las representaciones de la caída:

son variaciones de un tema dinámico antropológicamente fundamental [...] que rebasan de modo sistemático las experiencias, que dan realidad permanente a peligros efímeros. Y, sobre todo, suelen dramatizar la caída, hacer de ella un destino, un tipo de muerte. Proyectan nuestro ser de caída, nuestro ser-en-devenir-en-el-devenir-de-caída. Nos hacen conocer el tiempo fulminante (1991: 391-2).

En este sentido, Montessori y Betcherev hallan en las manipulaciones de la comadrona y en los desniveles luego del parto la sensibilización sensoriomotriz del recién nacido al esquema de la caída, es decir la “primera experiencia del miedo” (en Durand, 2004: 116). Son estos “primeros cambios desniveladores y rápidos los que suscitan y fortifican el engrama del vértigo” (*Ídem.*). La experiencia de la caída prosigue “durante el penoso aprendizaje de la marcha [...] cuyo fracaso es castigado por caídas reales, golpes, heridas leves que agravan la índole peyorativa de la dominante refleja” (*Ibid.*: 117). Ricoeur, por su parte, subrayando la experiencia humana implícita en el símbolo, halla en la imagen de la caída la experiencia fundamental subyacente a la semántica moral de todo mito etiológico:

Quizás estemos comenzando a percibir la *función simbólica* del pecado original. Diré [...] que es la misma que la del relato de la caída, el cual no se sitúa en el nivel de los conceptos, sino en el de las imágenes míticas. Ese relato tiene una fuerza simbólica extraordinaria, porque condensa en un *arquetipo* del hombre todo aquello que el creyente experimenta de manera fugitiva y confiesa de manera alusiva. Más allá de que esta historia explique algo —bajo pena de no ser más que un mito etiológico, similar a todas las fábulas de los pueblos—, expresa, por medio de una creación plástica, el fondo inexpresado —y no expresable en lenguaje directo y claro— de la experiencia humana (2003a: 258)

El abismo asociado al imaginario de la caída terrible es asimilado por la psique como castigo, pecado o culpa, extensiones angustiantes del devenir, la degeneración y la muerte, pues la caída es siempre “del lado del tiempo vivido” (Durand, 2004: 116). El vértigo no es más que la “evocación cruel de nuestra condición terrenal humana y presente” (*Ibid.*: 117). La caída, dada su relación “con la rapidez del movimiento, la aceleración y las tinieblas, podría ser la experiencia dolorosa fundamental y constituir para la conciencia el componente dinámico de toda representación del movimiento y la temporalidad” (*Ídem.*). Los símbolos catamorfos constituyen la tercera manifestación simbólica de la angustia humana frente al tiempo.

Dos casos nos permiten apreciar el simbolismo catamorfo. En *¡Tan lejos, tan cerca!* (Wenders, 1993), secuela de *El cielo sobre Berlín* (Wenders, 1987), la caída de la pequeña Raissa desde lo alto del edificio lleva al ángel Cassiel a hacerse humano para salvarla (3.72), momento desde el cual experimentará “nuestra condición terrenal humana y presente”. En *Vértigo* (Hitchcock, 1958), el agente Scottie experimenta una caída traumática, contenedor semántico del miedo, la angustia y la muerte que rodea su romance con Madeleine (3.71), protagonista femenina asociada así al catamorfismo.



3.71 Mujer asociada a la caída en *Vértigo*: miedo, angustia y muerte



3.72 Caída física y existencial en *¡Tan lejos, tan cerca!*: niña cae y el ángel se hace humano



3.73 Catamorfismo en *Caídos del cielo*: abismo y vértigo en el intento de suicidio de Verónica



3.74 Catamorfismo en *Caídos del cielo*: Mechita cae al lodazal donde será devorada

La caída como expresión del tiempo funesto tiene una presencia fundamental en *Caídos del cielo*. Verónica se arroja al precipicio para quitarse la vida (3.73), experiencia terrible sentida por Humberto; Mechita cae al lodazal donde es devorada por el cerdo (3.74) y los Díaz-Canseco esperan felices que sus cadáveres sean echados al mausoleo. En cada historia el símbolo de la caída expresa el curso nefasto del tiempo.

3.4.1 La caída como estructura narrativa: la historia de Humberto

El título de *Caídos del cielo* nos introduce directamente en la semántica nefasta de la caída. Pero ésta se manifiesta además a lo largo del discurso fílmico como estructura narrativa. En efecto, la estructura narrativa de *Caídos del cielo* se compone de tres historias con estructuras lineales: los Díaz-Canseco, Mechita y Humberto. Cada una sigue un desarrollo lineal que se va estructurando como caída progresiva, una caída vivida por sus protagonistas hasta llegar a un final terrible vinculado a la muerte.

La caída del protagonista delinea la estructura narrativa del discurso fílmico. Esto se aprecia en *La caída de la casa Usher* (Epstein, 1928), estructurada en torno a los últimos días de una estirpe maldita cuya enfermedad y muerte la va consumiendo junto a la vieja mansión familiar. La caída como estructura narrativa también se aprecia en

Como en un espejo, en la desintegración de una familia burguesa y en la degeneración definitiva de la hija, Karin, en su camino a la locura (3.75). En *Aguirre, la ira de Dios* (Herzog, 1972), la ambición conduce a los expedicionarios al Dorado a un final fatídico (3.76). La caída progresiva que experimenta el protagonista se desarrolla narrativamente hasta encontrar lo funesto.



3.75 Caída en *Como en un espejo*: la estructura narrativa sigue la caída progresiva de Karin en la locura



3.76 Caída en *Aguirre, la ira de Dios*: la estructura narrativa sigue la muerte de la tripulación

Del mismo modo se estructuran las tres historias en *Caídos del cielo*: el suicidio de Verónica pone un fin fatídico a la progresiva debacle personal de Humberto, la muerte de Mechita acontece por el progresivo maltrato a sus nietos, mientras que los Díaz-Canseco esperan felices que la muerte física termine su penoso proceso de muerte social⁶⁵. El símbolo de la caída expresa el curso nefasto del tiempo y lo estructura narrativamente en cada historia.

A continuación abordamos la historia de Humberto, la cual se estructura narrativamente siguiendo una caída progresiva hacia el encuentro con lo nefasto: su debacle laboral, personal y afectiva concluye con la muerte. En la Tabla 2 se aprecia la estructura narrativa de la historia de Humberto en su relación con Verónica. El descubrimiento de la herida/cicatriz constituye el punto de inflexión. De 2 a 13 (momento sombreado de azul), Humberto avanza en su relación amical y luego afectiva con Verónica quien, pese a rechazos iniciales, llega a apreciar su amistad y eventualmente su propuesta afectiva. La herida/cicatriz de Verónica en 14 cambia todo: en adelante, de 15 a 20 (momento sombreado de rojo), Humberto sufre una debacle en

⁶⁵ Las caídas de Mechita y de los Díaz-Canseco se abordan en títulos posteriores pues la caída de Mechita es combatida y vencida por los nietos, trascendiendo así el tiempo mortal. En el caso de los Díaz-Canseco, la caída es eufemizada al ser valorada positivamente.

lo personal, lo profesional y lo afectivo. Pero esta caída es consecuencia de sus acciones de 2 a 13: la caída se pone en marcha sólo a partir del momento en que Humberto conoce a Verónica. Humberto no percibe inicialmente su propia caída pues confía en sus actos, ideas y en la posibilidad de afecto. Esta seguridad personal, ética y moral entra en crisis poco a poco de 2 a 13, cuando Humberto halla que su interés humanitario da paso a un interés sexual y afectivo. Con el avistamiento de la herida/cicatriz (14) su debilitada confianza se resquebraja. Humberto experimenta la muerte final de Verónica.

Tabla 3. Estructura narrativa del personaje de Humberto

	Proceso	Humberto <i>Estructura narrativa lineal</i>
1	Antes de conocerse	Ayuda con optimismo a sus oyentes
2	Encuentro	La rescata y le brinda ayuda (3.77)
3	Inicio de convivencia	Es amable con ella (3.78)
4	Consejo en el programa radial	Le sugiere conciliarse con la vida
5	Segundo intento suicida	La rescata
6	Problema doméstico	Vecina reclama por el escándalo
7	Acercamiento	Obsequio e invitación a almorzar.
8	De ayuda humanitaria a deseo sexual	Atraído por su semidesnudez (3.79)
9	Acercamiento	Almuerzo y paseo dominical (3.80)
10	Propuesta afectiva que ella rechaza	La besa. Luego se disculpa (3.81)
11	Propuesta afectiva que ella rechaza	Disminuido, insiste pero vuelve a ser rechazado
12	Consejo en el programa radial	La anima a “olvidar el pasado” y a ser feliz
13	Discusión y ella lo rechaza	Discuten y la besa a la fuerza
14	La herida / cicatriz	Descubre la herida / cicatriz (3.82)
15	Él se aleja	Estupefacto, la evita, reniega de ella
16	Caída doméstica	Vecina y casero le obligan a echar a Verónica
17	Caída económica	No tiene con qué pagar el alquiler
18	Ella se entrega afectivamente	Discute con ella, la rechaza y la deja (3.83)
19	Caída profesional	Su programa ya no gusta
20	Caída afectiva final – Fin de relación	Trata de recuperarla. La pierde para siempre (3.84)

Por su parte, Verónica mejora su ánimo de 2 a 13. Si en 2 está decidida por el suicidio, en 13, ya mejor, está lista para aceptar la propuesta afectiva de Humberto, mostrándose amable con él. La actitud evasiva de Humberto tras descubrir la herida/cicatriz lleva a Verónica a confesarle que acepta llevar una relación afectiva con él. Siendo rechazada, queda nuevamente decepcionada y en 20, tal como en 2, Verónica intenta quitarse la vida, ahora con éxito. El nictomorfismo de la luna llena acompaña los intentos de suicidio (sombreado de gris), siendo su muerte la caída definitiva de Humberto.



3.77 Encuentro: Humberto rescata a la suicida



3.78 Inicio de convivencia: amabilidad



3.79 De la ayuda al deseo: cuerpo desnudo



3.80 Acercamiento: paseo dominical



3.81 Discusión y rechazo: él la besa a la fuerza



3.82 Humberto a punto de ver la herida/cicatriz



3.83 Humberto rechaza a Verónica

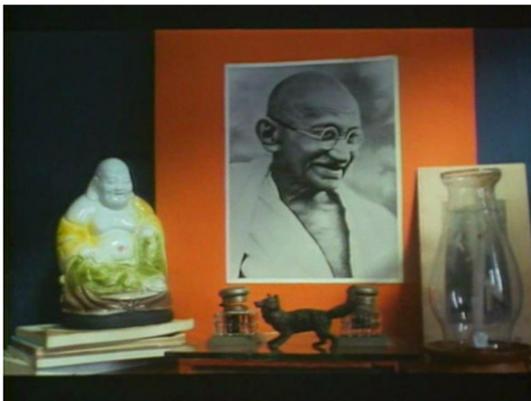


3.84 Caída final: muerte de Verónica

La caída de Humberto se inicia al conocer a Verónica e iniciar su relación con ella. Esta caída es atenuada al inicio por una seguridad previamente forjada (personal, moral, ética), seguridad que se acaba de romper al presenciar la herida/cicatriz. Consciente desde entonces de la caída que viene sufriendo, Humberto experimenta en adelante una vertiginosa precipitación hacia lo funesto. Pero a diferencia de Humberto, Verónica, como manifiesta su nictomorfismo, está siempre asociada a la muerte: la caída suicida no es más que el desenlace de la asociación simbólica de Verónica con lo funesto, símbolo nictomorfo y ahora catamorfo que arrastra consigo a Humberto.

3.4.2 Caída y fe

La caída progresiva conduce a los tres protagonistas a buscar la conjuración del mal. El discurso fílmico de *Caídos del cielo* representa la diversidad de creencias hacia fines de la década de 1980, cuya práctica tiende al individualismo, de modo que “las referencias se individualizan o se singularizan: cada uno tiene su cosmología, pero cada uno tiene también su soledad” (Augé, 1998b: 39).



3.85 Hombres iluminados e imaginería oriental: ateísmo en Humberto



3.86 Imagen de Cristo, flores y altar: catolicismo de Doña Jesús



3.87 Limpia de yerbas, canto y brebaje para conjurar la sal: fe tradicional en Mechita



3.88 Señor de los Milagros y otras imágenes: cristianismo popular en Mechita

Entre los Díaz-Canseco, el catolicismo es practicado con fervor por Doña Jesús. Desde su altar pide a Cristo la muerte para cumplir así el sueño de la familia reunida en el cielo (3.84); mientras tanto Don Lizardo hace cuentas para pagar el mausoleo:

DON LIZARDO: ...cuatrocientos once menos ciento veintidós...

DOÑA CUCHA: Y tú, señor, compadécete de estos pobres viejos y llévalos también a tu lado

DON LIZARDO: ...más lo del cemento...

DOÑA CUCHA: Llámalos a tu presencia, señor. Recógenos pronto de este valle de lágrimas

DON LIZARDO: No lo apures tanto, Cucha, que todavía hay cuentas pendientes ¿Por qué no le hablas un poco de eso?

DOÑA CUCHA: Yo nunca le hablo a Él de necesidades materiales

DON LIZARDO: Pues deberías. Deberías hacerlo porque ¡sólo con un milagro vamos a terminar la obra!

Mechita, ante la enfermedad imprevista de César —causado, según ella, por la sal derramada—, efectúa una cura tradicional. Aleja el mal de César limpiando su cuerpo con un manojo de yerbas a modo de escobilla, acompañando con un canto y un brebaje de plantas (3.85). Cuando Tomás enferma, siendo ya imposible seguir alimentando al cerdo, Mechita reza en su altar a la imagen del Señor de los Milagros (3.86).

MECHITA: ¡Tomás, qué tienes! ¡Qué has hecho por Dios! ¿Qué ha pasado, si estabas tan bien?

TOMÁS: Ya va a pasar, abuela...

MECHITA: ¡No puede ser, no puede ser! Tenemos que rezar. ¡Él no me puede hacer esto a mí! Ven Tomás, arrodíllate. Arrodíllate. Reza hijito, reza: Dios te salve, reina y madre, madre de misericordia y de dulzura, esperanza nuestra, Dios te salve. A ti llamamos los desterrados hijos de Eva...

Humberto en cambio se aleja de la tradición cristiana para hallar respaldo en la vida de iluminados como Buda o Ghandi, para quienes hace un altar sencillo con incienso (3.83). Su práctica se basa en cumplir sus preceptos y divulgarlos a sus oyentes de todo Lima para que logren el “éxito en la vida”. Construye así un panteón de hombres insignes como Tomas Alva Edison o Arthur Rubinstein, cuyas “historias de vida” suele citar. Verónica no tiene ningún vínculo con religión o fe alguna, pero la muchedumbre de vecinos que atestiguan su intento de suicidio la acusa, escandalizada, de haber pecado.

VECINA: Eso que has hecho es un pecado, un pecado muy grave. ¡Tienes que ir a la iglesia a pedir a Dios que te perdone!

De esta manera se representa en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* la práctica de la fe en tres clases sociales distintas: fe católica en la oligarquía, su correlato popular en la devoción al Señor de los Milagros y otras imágenes y el ateísmo de la clase media que se apoya en los preceptos de hombres ejemplares y líderes espirituales orientales.

La paradoja en la caída de los tres protagonistas radica en la contradicción entre su accionar y la fe que profesan, haciendo de esta última un último instrumento de salvación de una caída que ellos mismos han forjado mediante sus acciones. El conflicto entre ética y fe de cada historia tiñe moralmente la diégesis de *Caídos del cielo* y así el símbolo de la caída queda vinculado también al tema moral y ético.



3.89 Tumba de Mechita: túmulo, cruz y cementerio en pueblo joven



3.90 Los Díaz-Canseco esperan la muerte en un hospicio de ancianos

Tales contradicciones terminan en la muerte final sugerida por las tumbas de cada protagonista, las cuales guardan correspondencia con su clase social: mausoleo en el “Presbítero Maestro” para los Díaz-Canseco, túmulo y cruz de madera en el cementerio de un pueblo joven para Mechita (3.87) y un nicho anónimo para Verónica. Sin dinero, tras vender casa y bienes, los Díaz-Canseco deciden terminar sus días en un hospicio, a la espera de la muerte y la recuperación de una vida feliz en el más allá (3.88).

3.4.3 De la caída física a la caída moral

3.4.3.a) La tentación y el castigo: abismo y vértigo. Comprender el abismo como la situación del castigo requiere la imaginación de una “caída viva” en tanto experiencia íntima del devenir. Bachelard explica que la “caída viva” al abismo refiere al “cambio mismo de la sustancia que cae y que, al caer, en el instante mismo de su caída, se hace más pesada, más defectuosa” (1993: 118). Es en este proceso de transformación de la “sustancia que cae” que los efectos negativos de la caída le imprimen el “signo del castigo” (Durand, 2004: 118). Una “caída viva” refiere a aquella experiencia aciaga “cuya causa llevamos en nosotros mismos [de modo que] la realidad de la caída imaginaria es una realidad que hay que buscar en la sustancia sufriente de nuestro ser” (Bachelard, 1993: 118-21). Esta semántica de voluntad y castigo, en tanto causa y

efecto, permite entender la dramatización mítica de la caída. En la mitología griega la caída es el castigo a la voluntad de ascenso de Ícaro, mientras que la tradición judeocristiana asocia el pecado original a la tentación, de modo que el drama de “la caída de Adán se repite en la caída de los ángeles malos” (Durand, 2004: 118). Cielo y abismo se oponen semánticamente ya que “la pureza celeste es el carácter moral del vuelo, como la mancha moral era el carácter de la caída” (*Ibíd.*: 139).



3.91 Tentación en *¡Tan lejos, tan cerca!*: El ángel Cassiel desea ser como los humanos



3.92 Caída al abismo en *¡Tan lejos, tan cerca!*: Cassiel es explotado por traficantes de armas

El proceso de tentación del ascenso y la caída abismal como castigo se aprecia en *La caída* (Hirschbiegel, 2004), donde se consuman los últimos días de Hitler, la aventura imperialista del III Reich y la derrota catastrófica de su poderoso ejército. La caída que sigue al ascenso puede apreciarse en filmes de Herzog: sea mediante el personaje de conquistador en *Aguirre, la ira de Dios* o de visionario en *Fitzcarraldo* (Herzog, 1982), “el hombre de la desmesura frecuenta un medio también desmesurado, y concibe una acción tan grande como el medio” (Deleuze, 1984: 259), obteniendo como castigo una caída proporcional a su formidable voluntad. Aquí la tragedia del protagonista responde a una realidad social amplia pues se hace uso “de un personaje para signarlo como metáfora de un cuerpo nacional [...] marcado por circunstancias sociales, históricas y económicas” (Flinn, 2004: 18). El Nuevo Cine Alemán —en el que se inscriben Herzog y Wenders— también actualiza la mitología judeocristiana de la caída como símbolo de tentación y castigo. *¡Tan lejos, tan cerca!* presenta la tragedia de aquel ángel “que quiso ver el paraíso desde afuera y jamás encontró el camino de regreso”. Cassiel, un ángel guardián (3.89), sucumbe a esta tentación y es despojado de su condición divina por salvar una vida humana. La tentación de lo humano lo lleva a experimentar una caída al abismo (3.90), hallando la muerte como castigo final. Vagando en la gran ciudad, invisibles a los hombres, dos ángeles se confiesan:

RAPHAELA: Estoy cansada, Cassiel. Es agotado amar a quienes huyen de nosotros ¿Por qué nos evitan cada vez más?

CASSIEL: Porque tenemos un enemigo poderoso, Raphaela. La gente cree más en el mundo que en nosotros.

RAPHAELA: Y para creer aún más han creado una imagen de todo. Esperan imágenes para mitigar sus temores, para satisfacer sus sueños, para proveer sus placeres, para satisfacer sus anhelos

CASSIEL: Los hombres no doblegaron a la tierra. Se doblegaron ante ella.

RAPHAELA: ¿Recuerdas lo sencillo que era antes? Aparecíamos y les dictábamos las palabras a sus corazones. Podíamos decir: “No temas, he venido a revelar”.

CASSIEL: En ese entonces éramos las únicas voces. Ahora, nuevas mentiras los acosan a diario. Cada vez más ruidosas y crueles entorpecen sus sentidos y no pueden oír nuestro mensaje.

RAPHAELA: Pero sus corazones se han endurecido, sus ojos están cerrados y sus oídos están sordos. Temen ver con los ojos y oír con los oídos y entender con el corazón.

CASSIEL: ¡Cómo desearía ser uno de ellos! Poder ver con sus ojos, oír con sus oídos, entender cómo experimentan el tiempo, cómo aprenden sobre la muerte, cómo sienten el amor y cómo perciben el mundo. Ser uno de ellos para así ser un mejor mensajero de la luz, en estos tiempos oscuros.

En *Caídos del cielo* la caída de Humberto simboliza castigo: su voluntad de ayudar a Verónica y su tentación afectiva hacia ella se tornan caída abismal, siendo la muerte el castigo final. El discurso fílmico de *Caídos del cielo* se moraliza de modo que los valores que debieran observarse socialmente (ayuda al prójimo, humanitarismo) entran en conflicto con el accionar del personaje, siendo su caída el castigo resultante. En *Caídos del cielo*, así como en los filmes mencionados, “la caída no es otra cosa que el tema del tiempo nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo” (Durand, 2004: 118).

Por otra parte, el vértigo nos remite a la posibilidad íntima de la “caída viva”. Comprender la semántica del vértigo requiere comprender “una caída de algún modo en el interior de nuestro ser, una caída ontológica en que desaparecen una tras otra, primero la conciencia del ser físico, y luego la conciencia del ser moral” (Bachelard, 1993: 122). Esta desaparición de la conciencia es el desmayo, estado de vacío físico y moral donde la caída se asocia al vértigo y al castigo por igual. Heinrich Steffens se refiere a este doble vacío cuando halla que “el vértigo es una súbita soledad. Una vez que hace presa de un ser, ningún apoyo puede salvarlo, ninguna mano caritativa puede detenerlo en su caída. Víctima de un vértigo considerado en su significación primera, está solo en las profundidades de su ser. Es caída viviente” (en Bachelard, 1991: 385). El vértigo al que se enfrenta Humberto cuando contempla a solas el cadáver de Verónica se manifiesta también en la inmensidad nocturna y marina vista desde el acantilado limeño pues “por su "inmensidad", los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos

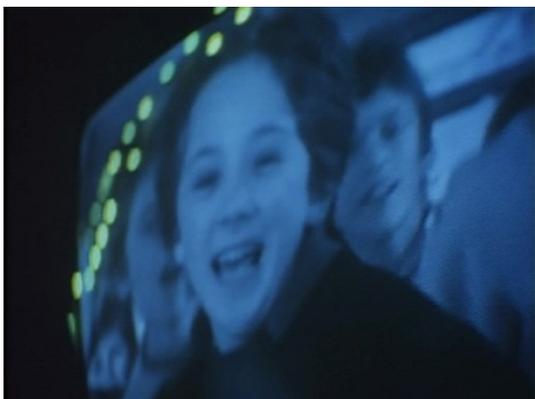
inmensidades se tocan, se confunden” (Bachelard, 2000: 178). El vértigo de Verónica ante el abismo simboliza el vacío que motiva su suicidio, mientras que el vértigo de Humberto al descubrir la herida/cicatriz expresa su vacío moral. La caída es asociada a Verónica mediante una feminización de la caída y, con ella, el vacío moral imaginado en el vértigo y en la caída como castigo pues su suicidio acaba terriblemente con las aspiraciones afectivas de Humberto. Los símbolos catamorfos del abismo y el vértigo expresan así la experiencia angustiante del tiempo.

3.4.3.b) El pecado y la culpa⁶⁶. El símbolo de la caída expresa el devenir de una degeneración física y moral. A esta doble dimensión se refiere Jean-Paul Richter al afirmar que “la conducta moral del hombre se parece a su aspecto físico, que no es más que una caída continua” (en Bachelard, 1991: 379). La degeneración de la conducta moral da paso al pecado y la culpa en un devenir humano nefasto y angustiante. Una de las más logradas representaciones cinematográficas de la culpa y el pecado puede hallarse en la obra de Krzysztof Kieslowski. En *Decálogo* (Kieslowski, 1988), el cineasta polaco aborda el conflicto entre lo ético y lo moral en la cotidianidad del trabajo, el hogar, los medios de comunicación, el estado y las relaciones afectivas, en una Europa marcada por la naciente geopolítica multinacional, el capitalismo global y la tecnología de comunicaciones, a finales de la década de 1980. La angustia expresada en los diez capítulos de esta serie corresponde al íntimo vacío moral de sus protagonistas.

En *Decálogo: 1*, la culpa pesa en un catedrático de ciencias cuya fe en la tecnología deriva en una serie de presunciones conducentes a la muerte de su hijo Pavel en el lago donde patinaba (3.91). Tras clamar respuestas a su ciencia y a Dios (3.92), el padre reconoce la dimensión de su responsabilidad y toma conciencia de su degeneración moral. Esta fe ciega en la tecnología, especie de “pecado” que es “castigado” por “Dios” (Žižek, 2006: 11) va más allá de la crítica religiosa contra el racionalismo (Redmond, 2004: 72-4) y supone una reflexión sobre un vacío moral contemporáneo: junto al comfort de la tecnología, los medios de comunicación y el consumismo, la sociedad

⁶⁶ Véase Paul Ricoeur, “Culpabilidad, ética y religión”, pp. 385-6: “el pecado es una condición real, una situación objetiva, [...] una dimensión ontológica de la existencia [en cambio] la culpabilidad tiene un acento netamente subjetivo: su simbolismo es mucho más interior; manifiesta la conciencia de estar agobiado por un peso que aplasta; manifiesta también la mordedura de un remordimiento que corroe internamente, en la rumiación interior de la falta. Estas dos metáforas, la del peso y la de la mordedura, manifiestan claramente que el nivel de la existencia ha sido tocado [...] en suma, la *culpa* [...] es autoobservación, la autoacusación y la autocondena”. Nótese el uso que hace Ricoeur del catamorfismo y el teriomorfismo en su idea de culpa.

moderna habría perdido la capacidad primordial de la comunicación. En *Decálogo: 5*, Jacek, un joven de 20 años, es hallado culpable de asesinato (3.93) y sentenciado a la pena capital. Este castigo, tan terrible como aquel que pretende enmendar, demuestra el conflicto entre moral y el accionar judicial del estado (3.94).



3.93 Muerte, castigo y culpa en *Decálogo: 1*: imagen de Pavel en el noticiero televisivo



3.94 Caída en *Decálogo: 1*: capilla en la que se exigen respuestas y lago donde fallece Pavel



3.95 Caída como pecado en *Decálogo: 5*: Jacek asesina al taxista



3.96 Caída como culpa y castigo en *Decálogo: 5*: el fiscal ordena la ejecución de Jacek

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, el vacío moral de Humberto por la visión de la herida/cicatriz es doble experiencia de culpabilidad (3.95). Primero como castigo por invadir indebidamente la intimidad de Verónica; segundo porque condena y rechaza a Verónica y su propuesta afectiva, en oposición a la moral que pregona. El nuevo intento de suicidio de Verónica hace que Humberto tome conciencia de su equivocación y le renueva su ayuda y afecto, arrepintiéndose de haberla condenado; la muerte de Verónica termina siendo su castigo brutal y le hunde en la culpabilidad (3.96).



3.97 Visión de la herida/cicatriz: caída moral de Humberto



3.98 Muerte de Verónica: responsabilidad y culpa en Humberto

Habíamos visto que en *Caídos del cielo* el simbolismo catamorfo se feminiza al estar los símbolos del abismo y el vértigo asociados a Verónica. Del mismo modo el pecado y la culpa se feminizan pues el vacío moral de Humberto, su “caída viva”, ocurre a partir de su relación con Verónica, con quien experimenta la degeneración moral y su hundimiento en la culpa⁶⁷.

Al estar la caída moral de Humberto asociada a Verónica, el simbolismo catamorfo —como antes el nictomorfo— queda feminizado, asociado semánticamente al otro-femenino (del mismo modo en que el teriomorfismo se vinculaba al otro-social, los inmigrantes andinos y la clase trabajadora que ocupan los espacios urbanos de Lima).

De la caída física a la caída moral, todas las imágenes de la tentación y el castigo, del pecado y la culpa, de la responsabilidad y la causa, están asociadas a Verónica, mujer catamorfizada en torno a la cual converge la constelación simbólica de la caída. De este modo, el tratamiento semántico peyorativo de la mujer asociada al nictomorfismo se

⁶⁷ Resulta interesante notar cómo el simbolismo de la caída constituye para la poesía peruana una rica veta expresiva. Gustavo Valcárcel, en *El reino de los cielos*, logra una representación dramática del tiempo angustiante como caída moral y vital. Véase Gustavo Valcárcel, *Obra poética*, p. 144:

*INCISIVO voraz, el de los años,
antropófago el tiempo, sin fin sus cremalleras,
cae agosto blandamente entre cuchillos,
luego octubre, de luto riguroso,
pasa diciembre y su mirar lejano
por fin los doce lobos y de nuevo*

En esta estrofa, Valcárcel hace uso del simbolismo teriomorfo en “incisivo”, “voraz”, “antropófago”, “cremalleras”, “cuchillos” y “lobos”, del nictomorfo en “luto riguroso” y del catamorfo en “sin fin” y “cae”. Por otro lado, César Vallejo, en quien caló más la religiosidad cristiana, califica como “*caídas hondas de los Cristos del alma*” a aquella experiencia moral negativa que acompaña al hombre en su camino vital, experiencia degenerativa que “*se empoza, como charco de culpa*”. Este catamorfismo es complementado por el teriomorfismo de “*los potros de bárbaros Atila*” y por el nictomorfismo del título “*Los heraldos negros*”. Cf. César Vallejo, “*Los heraldos negros*”, p. 7.

fortalece con su asociación a los símbolos catamorfos. Tal como veremos a continuación, esta catamorfización del otro-femenino se fortalece por la herida/cicatriz que Verónica aloja en su vientre.

3.4.4 El vientre nefasto

3.4.4.a) Feminización de la caída moral. Habíamos apreciado que entre los símbolos nictomorfos, la sangre menstrual constituía la antropomorfización de las aguas oscuras; valorada negativamente, la menstruación se asocia a lo maligno y su contacto nos aproxima a lo fatídico. En el catamorfismo, la sangre menstrual implica también una caída nefasta, huella de una transgresión de lo prohibido, de pecado cometido y objeto de castigo: la sangre menstrual, señal maligna, es una caída “moralmente tonalizada” cuya evidencia es la mancha, la mácula. Como consecuencia, la mujer deviene contenedora del pecado, portadora de una caída moral. Esta feminización de la caída, pecaminosa y culposa, expresa la angustia ante el tiempo, tal como observáramos en la feminización del simbolismo nictomorfo de la luna y la sangre menstrual.

La feminización mitológica de esta caída moral se halla en la representación de la mujer como origen del mal. Sea como Eva o Pandora, la mujer es portadora primordial del pecado, mediadora entre el ser humano y el despojo de su inmortalidad, responsable del devenir fatídico del destino. Sin embargo, esta feminización del catamorfismo tiende a una sexualización y así el símbolo de la caída “se ve trivializado y limitado a un incidente carnal, singularizado, y que de ese modo se aleja de su sentido arquetípico primitivo concerniente al destino mortal del hombre [de tal modo que] la feminización de la caída, al mismo tiempo, sería su eufemización. El incoercible terror del abismo se minimizaría en venial temor al coito y la vagina” (Durand, 2004: 120). La sexualización de la caída moral halla su símbolo en el vientre femenino, continente de la sangre menstrual y los órganos sexuales. En su semántica negativa, el vientre femenino “es realmente el microcosmos eufemizado del abismo [y así] la caída se transforma en llamado del abismo moral; el vértigo, en tentación” (*Ídem.*).

Ello puede apreciarse en filmes como *Belleza americana* (Mendes, 1999), donde el abismo de la tentación y la caída moral de Lester están contenidos en el vientre de Ángela, compañera de colegio de su hija (3.97, 3.98). Del mismo modo, en *La hora del lobo*, el vientre femenino simboliza el clímax de la caída de Johan en su angustia moral

(3.99). En *Caídos del cielo*, el vientre expresa el momento culminante del deseo sexual de Humberto hacia Verónica y, al mismo tiempo, el inicio de su abismal caída (3.100).



3.99 Tentación y caída moral en *Belleza americana*: vientre de Ángela



3.100 Abismo moral en *Belleza americana*: Lester imagina el coito con Ángela



3.101 Caída moral en *La hora del lobo*: vientre femenino, coito y culpa



3.102 Caída moral en *Caídos del cielo*: vientre de Verónica y tentación sexual

3.4.4.b) Abismo digestivo y sexual. Este vientre nefasto, símbolo antropomorfizado de la caída moral, representa el devenir y la muerte también desde la imaginación de lo que oculta tras su superficie: el organismo digestivo y sexual. El vientre bajo este doble aspecto, “digestivo y sexual, es un microcosmos del abismo, es símbolo de una caída en miniatura” (*Ibíd.*: 123). La semántica negativa del vientre expresa así una doble repugnancia pues “el abismo es una materia de hundimiento [...] es materia sucia” (Bachelard, 1991: 146).

En primer término, la cloaca simboliza esa zona oculta del vientre urbano que es “lugar del pecado, odre de los vicios” (Durand, 2004: 123). La cloaca se manifiesta entonces tanto como el lugar oculto de la inmundicia, como el bajo fondo moral. Ambos sentidos de la cloaca se manifiestan en *Los miserables* (Hooper, 2011): los desperdicios de la ciudad y su degeneración moral quedan expresados en el escondrijo virulento y temible de delincuentes y prostitutas (3.101) pero también en la taberna cuya inmundicia la pequeña Cosette es obligada a limpiar.



3.103 Cloaca urbana y moral en *Los miserables*: zona de inmundicia, delincuencia y prostitución



3.104 Muerte y podredumbre moral en *La lista de Schindler*: letrina y excrementos



3.105 El basurero: cloaca y desechos humanos de la ciudad



3.106 Catamorfismo, nictomorfismo y teriomorfismo: basura, chiquero y cerdo

La inmundicia del símbolo de la cloaca se antropomorfiza en la inmundicia digestiva: el intestino, “esa cloaca viviente” (*Ídem.*) que el vientre oculta, es el lugar laberíntico de la podredumbre digestiva, los excrementos. De la boca al ano, “nuestro cuerpo era también un ‘escondite’” (Bachelard, 2006: 287). A la cloaca y el intestino humano viene a unirse el teriomorfismo del devorar y el digerir así como el nictomorfismo de la oscuridad y de lo no visible. Esta podredumbre humana y moral puede apreciarse en *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), donde la letrina de los campos de concentración son el correlato de la podredumbre moral en la política del estado (**3.102**). En *Caídos del cielo* observamos que los símbolos de la cloaca y la podredumbre digestiva se manifiestan en el basural limeño a donde acuden diariamente Tomás y César (**3.103**). Este vertedero es de la misma sustancia que el chiquero: basura, desechos humanos, residuos de la ciudad. El basural comparte con el cerdo y el lodo del chiquero una misma sustancia (**3.104**), reuniendo así catamorfismo, teriomorfismo y nictomorfismo, respectivamente.

El vientre femenino, símbolo feminizado de la caída moral, también se complementa con el teriomorfismo y el nictomorfismo en el vientre monstruoso donde “la boca dentada, el ano, el sexo femenino, sobrecargados de significaciones nefastas [...] son las puertas de ese laberinto infernal en tamaño reducido, compuesto por la interioridad

tenebrosa y sangrienta del cuerpo” (Durand, 2004: 124). Este vientre monstruoso puede apreciarse *Eraserhead* (Lynch, 1976) donde una criatura dentada y hambrienta nace de un vientre nefasto, incubador, contenedor y expulsor de una bestia monstruosa (3.105). Su textura escamosa, cual cicatriz, asemeja la piel del personaje fantasmal que hace de mediador de lo maligno (3.106), textura próxima a la de la herida/cicatriz en el vientre de Verónica. En *Alien, el octavo pasajero* (Scott, 1979) el vientre nefasto expulsa un monstruo dentado, feminización que se refuerza en la maternidad terrible de la criatura.



3.107 Teriomorfismo y catamorfismo en *Eraserhead*: vientre nefasto y criatura



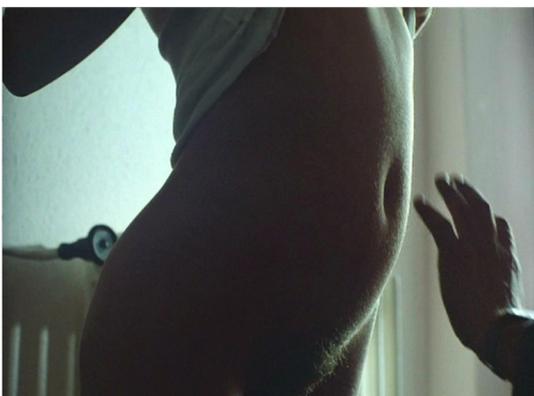
3.108 Textura y cicatrices en la piel. Agente de la caída abismal en *Eraserhead*



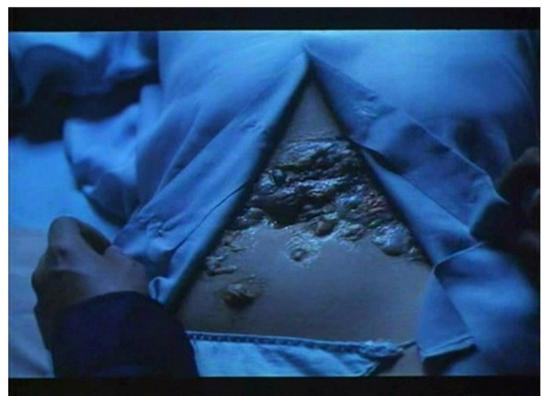
3.109 Sexualidad femenina nefasta en *Vinieron de dentro de...*: vientre y epidemia



3.110 Caída moral en *Videodrome*: vientre nefasto y muerte



3.111 Eufemización del vientre en *Yo te saludo, María*: José acaricia el vientre de María



3.112 Vientre nefasto en *Caídos del cielo*: vientre de Verónica y herida/cicatriz

Esta convergencia del simbolismo catamorfo, nictomorfo y teriomorfo en el símbolo del vientre monstruoso expresa el terrible miedo a lo maligno que nutre ciertos films del género de terror. Este es el caso de *El bebé de Rosemary* (Polanski, 1968), donde el vientre femenino gesta un ser infernal. En *Vinieron de dentro de...* (Cronenberg, 1975) se aprecia “una descripción sifilítica de la agresiva sexualidad femenina” (Carroll, 1990: 196), la cual reproduce el mal y provoca una caída moral en forma de epidemia (3.107). En *Videodrome* (Cronenberg, 1983) el colapso moral se expresa por “preocupaciones fisiológicas [que] alimentan también imágenes de pesadilla grotescamente sexuales, en las cuales los machos se feminizan mediante [...] una ranura húmeda recién abierta bajo el esternón” (Jameson, 1995: 52) (3.108). Opuesto a este tratamiento semántico, *Yo te saludo, María* (Godard, 1984) es un caso de eufemización del vientre femenino, al que valora positivamente como el lugar de un milagro (3.109). El vínculo entre catamorfismo, nictomorfismo y teriomorfismo en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* se asocia a la herida/cicatriz de Verónica: vientre, osuridad, monstruosidad y caída expresan así la angustia de Humberto (3.110).

3.4.5 Tratamiento semántico de la mujer: la herida/cicatriz

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo* hallamos a la mujer asociada a los símbolos catamorfos de modo semejante a su asociación al simbolismo nictomorfo⁶⁸. La caída (física y moral), el abismo, el vértigo y el vientre monstruoso, expresan la tentación, la culpa, el pecado y el castigo como experiencia frente al devenir y la muerte. Verónica y la herida/cicatriz en su vientre portan así la semántica negativa del catamorfismo.

La perspectiva de esta angustia feminizada en la herida/cicatriz recae en Humberto. Así, del mismo modo en que el conservadurismo criollo expresaba miedo y rechazo hacia el otro-social (inmigrante andino y clases populares) valiéndose del simbolismo teriomorfo, el hombre de clase media representado por Humberto expresa su miedo y rechazo hacia el otro-femenino mediante el catamorfismo. El tratamiento semántico negativo del otro-femenino expresa así la angustia de la clase media cuando su normalidad es amenazada por el otro-femenino, es decir por una mujer no ceñida a la normalidad en la perspectiva conservadora de la clase media. Verónica constituye a nivel afectivo una súbita amenaza para Humberto. De este modo nos introducimos a la relación conflictiva que estudiamos en nuestro siguiente capítulo: lo grotesco-afectivo.

⁶⁸ Véase *supra*, pp. 146 y ss.

3.5 Presencia simbólica menor

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo* se aprecia un dominio de los símbolos nefastos del tiempo. Sólo un caso de símbolo ascensional-diairético reduce apenas este claro dominio, mientras que un caso de eufemización valora positivamente la caída. Veamos en detalle estas dos excepciones al dominio simbólico del tiempo nefasto.

3.5.1 Símbolo diairético y ascensional: débil victoria sobre la caída

La llegada del cerdo a casa de Mechita inicia una caída vertiginosa donde la violencia y la enfermedad asedian a los niños. Es Tomás, al ver el asesinato de su mascota, quien pone fin a la maldad de su abuela. Blandiendo la vara que Mechita usa para amenazar y andar en la oscuridad, la hace caer de un golpe al chiquero donde muere devorada por el cerdo. Nos hallamos en el *Régimen Diurno* de la imagen cuyos símbolos se sobreponen y trascienden las caras nefastas del tiempo. En efecto, la vara en manos de Tomás es arma percutora cuyo golpe acaba con Mechita, un símbolo diairético que propicia la victoria sobre el mal (3.111). Su furia y temeridad llevan a Tomás a un acto heroico que acaba con lo maligno ya que “la trascendencia exige ese descontento primitivo, ese movimiento de contrariedad que traduce la audacia del gesto o la temeridad de la empresa [...] la trascendencia siempre es armada” (Durand, 2004: 165). La acción heroica de Tomás determina dos destinos: a) la caída final de Mechita que la lleva a la muerte; b) los nietos son liberados de lo maligno (3.112).

La vara es también purificadora pues separa lo malo de lo bueno, agrupando a Mechita y al cerdo en un solo conjunto maligno al tiempo que aleja del mal a los niños. Al exorcizar la caída en la que Mechita los había sumido, la vara deviene símbolo ascensional, marcado “por la preocupación de la reconquista de una potencia perdida, de un tono degradado por la caída” (*Ibíd.*: 150). El poder reconquistado es también simbolizado por la vara, arma liberadora que permite a los niños trascender las fuerzas de lo nefasto y que se impone así a la vieja ciega, el cerdo y la constelación de símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos asociada a ellos.

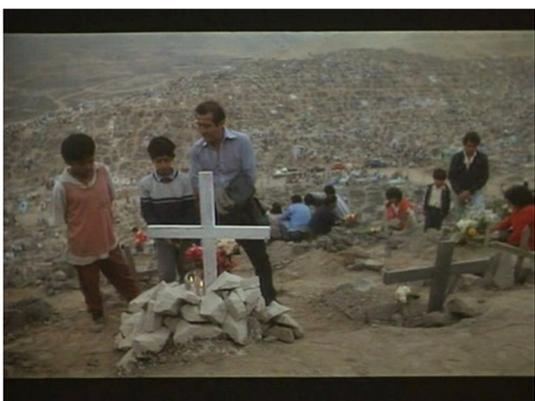
La vara es el único símbolo del *Régimen Diurno* de la imagen presente en *Caídos del cielo* y, por tanto, el único símbolo que se opone a las caras nefastas del tiempo que dominan el discurso fílmico.



3.113 La vara como símbolo ascensional y diairético: Tomás golpea y derriba a Mechita



3.114 Caída final de Mechita al chiquero y liberación de sus nietos



3.115 Símbolo ascensional-diairético debilitado: el tío Segundo acompaña a los niños



3.116 Acto heroico se minimiza en crimen: niños se ven con complicidad, acusación y culpa

Sin embargo, este símbolo es disminuido semánticamente hacia el final del film. La liberación heroica se destiñe por la presencia en el cementerio del tío Segundo, hermano y consejero de Mechita (**3.113**). Acompañados de un pariente que puede convertirse en una nueva Mechita, permanece latente una nueva caída en el horizonte de los niños, minimizándose el acto heroico de Tomás⁶⁹. Por otro lado, en la secuencia del cementerio, se articulan las miradas de complicidad de los niños. En sus rostros se advierte la culpa y así el heroísmo que se impuso a la caída se tiñe con el pecado del asesinato. César mira a Tomás quien, tímido, baja la mirada, reduciendo el heroísmo e incrementando el crimen (**3.114**). El crimen acecha el futuro de los niños si recordamos el carácter vandálico con que se representa a César: el salvazo que lanza al auto de un

⁶⁹ Por el contrario, el cuento de Ribeyro finaliza con una actitud liberadora y polémica. Después de reducir al viejo, los niños abandonan definitivamente la cabaña con rumbo a la ciudad a la que enfrentarán para hacerse de su propio futuro. Véase Julio Ramón Ribeyro, "Los gallinazos sin plumas", p. 25: "cogió a su hermano con ambas manos y lo estrechó contra su pecho. Abrazados hasta formar una sola persona cruzaron lentamente el corralón. Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula. Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla".

vecino mirafiorino muestra su resentimiento. En el futuro de Tomás se cierne la amenaza, la culpa y la violencia. La melodía asociada al cerdo domina la secuencia, fortaleciendo así la sospecha de que pese a la muerte de Mechita, los niños no se han librado de lo maligno. La liberación se torna así incertidumbre fatal. El heroísmo del *Régimen Diurno* de la imagen es minimizado al reducir el triunfo sobre el mal, lo que a su vez maximiza la angustia dominante el discurso fílmico de *Caídos del cielo*.

3.5.2 Eufemización de la caída: muerte revitalizadora en los Díaz-Canseco

Podemos identificar una doble caída en los Díaz-Canseco. La primera caída es nefasta, se inicia social y económicamente con la expropiación de sus tierras durante la Reforma Agraria y continúa en la crisis de la década de 1980. A ello se suma la muerte del hijo, caída afectiva del entorno familiar. Como apreciamos⁷⁰, el mausoleo simboliza para los viejos la recuperación de la tranquilidad económica, la dignidad social y la felicidad familiar, imposibles de recuperar en vida. Tras una serie de dificultades, el sueño es finalmente realizado. Los Díaz-Canseco se sienten felices, satisfechos con el mausoleo acabado y así su caída se eufemiza en la esperanza de una muerte feliz. Por tanto, la historia de los ex-terratenientes está determinada por una caída terrible y un descenso restaurador. Mientras la primera caída expresa la experiencia trágica del tiempo, la segunda porta, mediante la eufemización, un valor positivo del tiempo. La caída se torna así un cálido descenso en la muerte, descanso que restaura, calmo penetrar en la eternidad, simbolizado por el hospicio y el mausoleo. Eufemización de la caída, el “descenso nos invita a una transmutación directa de los valores de la imaginación [...] por lo cual el descenso también es un cambio hacia lo absoluto” (*Ibíd.*: 210-1).

La semántica del descenso cálido y el continente restaurador genera los símbolos del hospicio y el mausoleo en el *Régimen Nocturno* de la imagen. Mediante este descenso a la muerte se restaura la vida pues “paradójicamente se desciende para remontar el tiempo y encontrar las quietudes prenatales” (*Ibíd.*: 211). Sólo mediante la experiencia restauradora de la muerte, los Díaz-Canseco volverían a ser felices “para siempre”.

3.5.3 Símbolo cíclico-sintético: el mar

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, el mar acompaña a los protagonistas en momentos de angustia (3.115) pero también en momentos de tranquilidad, reposo y

⁷⁰ Véase *supra*, pp. 74-5.

optimismo (3.116). Si es negro, profundo y terrible en ciertos momentos, en otros es calmo, brillante y amable. El mar integra pues los valores positivos y negativos sobre sí; de este modo expresa la continuidad de tales valores opuestos y su regeneración cíclica y eterna. El mar es un símbolo cíclico-sintético, pues es:

Principio de lo indiferenciado y de lo virtual, fundamento de toda manifestación cósmica, receptáculo de todos los gérmenes, las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que todas las formas nacen y a la que todas las formas vuelven por regresión o por cataclismo. Existieron en el comienzo y reaparecen al final de todo ciclo histórico o cósmico; existirán siempre, pero nunca solas, porque las aguas son siempre germinativas, encierran en su unidad indivisa las virtualidades de todas las formas (Eliade, 1974a: 222).

El símbolo del mar expresa una continuidad a futuro donde las caras funestas del tiempo así como sus imágenes amables retornarán cíclicamente una y otra vez. Precisamente, tanto al final e inicio del film apreciamos una toma cinematográfica semejante, apertura y punto final a las tres historias que se regenera desde la cabina radial:

NUEVO LOCUTOR: ¡Tú eres tu destino...!

La repetición de esta locución nos remite al mar limeño al inicio del film, donde la difusión radial de este mensaje cubre la ciudad. El mar de esta manera concentra sobre sí la experiencia de la repetición cíclica del programa radial. Pero no sólo el programa radial se regenera con un locutor renovado; se repite también el mensaje con una renovada audiencia y los efectos sobre ella se repetirían en una sociedad peruana que también se renueva a partir de sus contradicciones.



3.117 Mar y desesperación: César enferma y Tomás es obligado a conseguir basura solo



3.118 Mar y serenidad: optimismo en el hogar de Mechita por la llegada de cerdo

Para culminar este capítulo, realicemos un balance del estudio de los símbolos del imaginario en *Caídos del cielo* efectuado hasta aquí, incidiendo en el tratamiento semántico que aportan a la expresión general del discurso fílmico.

3.6 Tratamiento semántico de símbolos en *Caídos del cielo*

El estudio de los símbolos del imaginario en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* nos permite anotar algunas consideraciones importantes en torno a su sentido semántico.

3.6.1 Semántica dominante en el discurso fílmico

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo* se observa:

- Una semántica dominante vinculada a una experiencia de angustia. Ello se debe a la gran cantidad de símbolos que inciden en los valores negativos del tiempo, lo contingente, la degeneración y la muerte. Sea aislados o en constelaciones, la presencia de los símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos se impone notablemente en la diégesis de *Caídos del cielo*, dominando las tres historias y a sus protagonistas.
- Una presencia débil de la semántica heroica. El simbolismo ascensional y diairético no llega a imponerse del todo a los símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos, los cuales terminan por imponer su semántica nefasta.
- Un caso de eufemización del símbolo de la caída, cuya semántica negativa del tiempo se torna positiva. La muerte es experimentada como descenso cálido, reposado y restaurador, generando los símbolos del hospicio y el mausoleo asociados a los Díaz-Canseco. La muerte, el retiro y el descanso expresan una experiencia de revitalización para los ex-terratenientes.
- Por último, un símbolo cíclico-sintético cuya semántica integra dialécticamente valores opuestos. El símbolo del mar sintetiza valores negativos y positivos asociados a la sociedad peruana, expresando así su regeneración cíclica futura.

3.6.2 Semantización negativa de la otredad

Los símbolos dominantes en el discurso fílmico están asociados a aquellos personajes que constituyen la otredad respecto de la normalidad conservadora limeña. De este modo la otredad es semantizada por estos símbolos. Detallemos los tres casos de esta semantización:

3.6.2.a) Semantización del otro-social. Inmigrantes y clase obrera son representados a partir del movimiento caótico y bullente del esquema animado. Su presencia en el espacio urbano tradicional de Lima se asocia así al simbolismo teriomorfo, cuya semántica peyorativa expresa la experiencia nefasta del cambio y lo contingente que escapa al control humano. Esta semántica peyorativa asociada al otro-social expresa la sorpresiva amenaza que rompe la normalidad social limeña.

3.6.2.b) Semantización del otro-cultural: El grupo de inquilinos no pagadores (a los que se deben enfrentar los Díaz-Canseco) es asociado lejanamente al cerdo teriomorfo y su semántica negativa, cerdo criado por un inquilino en el patio de su casa. Esta asociación simbólica es débil y la semántica negativa asociada al otro-cultural es mínima⁷¹.

3.6.2.c) Semantización del otro-femenino: Verónica es representada desde el simbolismo nictomorfo y catamorfo. Encarna así la feminidad terrible, desde su conducta próxima a la locura hasta su vientre monstruoso. Esta semántica peyorativa vincula a Verónica a la experiencia negativa del tiempo sufrida por Humberto en su relación afectiva. La presencia del otro-femenino quiebra la normalidad del hombre de clase media.

Al ser asociados a estos símbolos, los migrantes y la clase obrera han recibido un tratamiento semántico negativo, peyorativo, que termina de delinear su representación como otro-social en lo grotesco-urbano. Del mismo modo, Verónica adopta una carga semántica negativa, que delinea su representación como el otro-femenino.

Iniciado en los primeros dos capítulos, el estudio del otro-social y el otro-cultural culmina aquí con el tratamiento semántico que le otorgan los símbolos del imaginario y que complementan las representaciones de lo grotesco-urbano y lo grotesco-cotidiano. Por su parte, la expresión simbólica del otro-femenino, asociada a Verónica, avanza en gran medida nuestro estudio de las representaciones de lo grotesco-afectivo, cuyo estudio continuamos y culminamos en el capítulo siguiente.

⁷¹ La interacción cotidiana reduce la semántica negativa del otro-cultural: el proceso de aproximación entre grupos sociales distintos y en conflicto como los Díaz-Canseco y los inquilinos, se encarga de limar las asperezas entre ellos, aun cuando esta aproximación se base en intereses económicos. De este modo la interacción cotidiana disminuye el rechazo de los Díaz-Canseco hacia el otro-cultural.

3.6.3 Lo simbólico en las representaciones de lo grotesco

La semántica de los símbolos del imaginario se extiende a las diversas representaciones de lo grotesco en la diégesis de *Caídos del cielo*. Lo grotesco, como hemos visto, es la relación de dos presencias, relación que determina un *sujeto* —a través del cual se experimenta la normalidad en el discurso fílmico— y un *otro* —experimentado como presencia anormal—. El conservadurismo criollo se subjetiva en la perspectiva de la clase alta (los Díaz-Canseco) y clase media (Humberto), mientras que el otro (social, cultural y femenino) es valorado negativamente por asociación a ciertos símbolos del imaginario. Por tanto lo grotesco puede expresarse en términos de la relación conflictiva entre el conservadurismo y la otredad asociada a una semántica negativa.

- Lo grotesco-urbano se plantea como escisión social, durante la crisis peruana a fines de la década de 1980, entre el conservadurismo criollo y la presencia inmigrante. La tradicionalidad criolla limeña desde su normalidad representa como anormal y amenazante a la presencia inmigrante y su ocupación amenazante de espacios urbanos en Lima. El tratamiento semántico peyorativo está dirigido a representar lo amenazante que constituye el otro-social para la perspectiva conservadora.
- Lo grotesco-cotidiano se plantea como escisión cultural entre grupos sociales distintos, que coexisten en un contexto de crisis, es decir, entre los herederos golpeados de la clase alta y los miembros de la clase media-obrera. El conservadurismo criollo representado por los Díaz-Canseco es confrontado por la presencia anormal de sus inquilinos no pagadores. El tratamiento semántico negativo del otro-cultural es mínimo.
- Lo grotesco-afectivo se plantea como escisión afectiva entre Humberto, hombre de clase media, y Verónica, mujer no ceñida a lo socialmente normado. Así, desde la perspectiva conservadora, Verónica es asociada a una serie de símbolos nictomorfos y catamorfos, adquiriendo un tratamiento semántico profundamente peyorativo. Se logra así la representación amenazante del otro-femenino para el hombre de clase media.

El discurso fílmico de *Caídos del cielo* expresa por tanto la angustia, el rechazo y el miedo, en el presente y de cara al futuro, hacia la presencia de la otredad y los cambios introducidos por los migrantes en el plano social, por la clase popular en el plano

cultural y por la mujer en el plano afectivo, en tanto otredad cuya presencia es anormal y amenazante.

De este modo los símbolos del imaginario nutren con su semántica particular a las diversas representaciones de lo grotesco en la diégesis de *Caídos del cielo*. El discurso fílmico expresa así la realidad de una nación peruana escindida a nivel social, cultural y afectivo hacia finales de la década de 1980.

3.6.4 Sociedad, cultura y afectividad: angustia e incertidumbre en la nación peruana

La angustia ante el tiempo es pues el motivo semántico predominante en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, representación cinematográfica de la nación peruana a fines de la década de 1980⁷². Esta semántica dominante expresa desde una perspectiva conservadora (subjetivada en la clase alta y media) el miedo y la incertidumbre frente a los cambios experimentados en una época particular de la historia peruana.

Así, entre 1989 y 1990, la sociedad peruana experimenta el curso del tiempo como angustia por un pasado doliente e incertidumbre ante un futuro amenazante, tiempo que se lleva consigo las vidas, la moral y las esperanzas de una nación. A nivel político, el estado peruano ahonda en un nefasto proceso de crisis previo su incorporación al neoliberalismo. A nivel social, la nación experimenta los resultados del proceso migratorio, con las transformaciones que implica en el espacio urbano de Lima. De la mano con el neoliberalismo encontramos un mayor dominio de los medios de comunicación que homogenizan a la audiencia en función del mercado y el consumo. La interacción cotidiana entre diversos grupos sociales se hace conflictiva, más aún en un contexto de crisis económica, privilegiándose las relaciones pragmáticas e instrumentales por encima de los valores tradicionales de la modernidad. Finalmente, las consecuencias a nivel moral producidas por esta crisis afectan el entorno más personal del individuo, lo cual se refleja también a nivel afectivo.

Esta angustia dominante no sólo se refiere al tiempo presente de la sociedad peruana, también deviene incertidumbre y fatalidad en la percepción del futuro, ante los cambios experimentados. En ese sentido, y siempre desde la perspectiva conservadora, la clase alta golpeada acepta un tiempo de descanso, de retiro, únicamente para recuperarse y

⁷² Este apartado dedicado a la representación de la nación peruana desde la angustia expresada en el discurso fílmico mediante símbolos del imaginario y su tratamiento semántico, culmina en el capítulo 5.

retornar revitalizada más adelante en el tiempo, mientras que un futuro funesto amenaza a los niños de clase obrera, herederos de la fatalidad de sus padres. Existe por consiguiente una angustia e incertidumbre que domina la experiencia vital a futuro por parte de la perspectiva conservadora.

Mediante la representación simbólica, lo grotesco expresa la angustia por parte del sujeto conservador de clase alta y media, en el tiempo presente y futuro, respecto del otro y los cambios que produce en la nación peruana. Lo grotesco representa el miedo, rechazo y negación hacia el otro social, cultural y femenino, en tanto presencia amenazante a la normalidad conservadora peruana a fines de la década de 1980.

3.6.5 Símbolos del imaginario: Estética y sentido expresivo del discurso fílmico

Los símbolos del imaginario delimitan, demarcan y sostienen así el sentido expresivo del discurso fílmico y lo nutren de toda su amplitud semántica. Como observamos en nuestro marco teórico⁷³, la comprensión integral del discurso fílmico y de su expresión demanda comprender previamente la semántica particular de sus símbolos. Partiendo del trayecto antropológico de Durand y la fenomenología del imaginario de Bachelard, a lo largo de este capítulo nos hemos dedicado a comprender en detalle las representaciones simbólicas de *Caídos del cielo*, su asociación a ciertos personajes y su respectivo tratamiento semántico, y de este modo apreciar cómo la semántica de este simbolismo se extiende al realismo de la diégesis, complementando su representación y su expresión. De esta manera no sólo reconstruimos la estética de la diégesis de *Caídos del cielo* (un realismo con presencia de lo simbólico) y su semántica, también la recontextualizamos a la realidad referida de la nación peruana.

Es mediante el estudio de la diégesis particular de *Caídos del cielo* que hemos buscado comprender la expresión del discurso fílmico, aproximándonos a la realidad referida mediante su recontextualización y teniendo en cuenta la historia. Para culminar nuestro estudio, abordemos ahora el último nivel de representación de lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*: lo grotesco-afectivo. En este nivel de lo grotesco interviene, como ya hemos anunciado, el otro-femenino.

* * *

⁷³ Véase *supra*, pp. 49-52 y 55-6.

Capítulo 4

LO GROTESCO-AFECTIVO

Representaciones de lo grotesco a nivel afectivo

El discurso fílmico de *Caídos del cielo* nos aproxima al entorno de la afectividad, experiencia de una relación íntima entre dos personas⁷⁴. En la diégesis de *Caídos del cielo*, la experiencia afectiva de cada protagonista se frustra terminando en pérdida trágica, en consonancia con su caída⁷⁵. Allí donde los Díaz-Canseco experimentan la ruptura traumática del afecto filial y Mechita y sus nietos, la ausencia de afecto, Humberto experimenta la trágica ruptura de su relación con Verónica.

Lo grotesco-afectivo representa la frustración o imposibilidad de afecto, dada una relación íntima entre dos personas. Este proceso empieza con la presencia repentina del otro anormal y amenazante que rompe la normalidad del sujeto y acaba con toda posibilidad afectiva. Lo grotesco-afectivo es por tanto la frustración o imposibilidad de la afectividad en una relación íntima. En el discurso fílmico de *Caídos del cielo* apreciamos la frustración de la afectividad entre Humberto y Verónica: la normalidad de Humberto es amenazada y quebrantada por Verónica a lo largo de su relación hasta anularse toda posibilidad de afecto entre ellos.

La imposibilidad de afecto conduce a la separación de las personas cuya relación se frustra, separación que puede servirnos de punto de partida al abordar lo afectivo. En efecto, apreciamos en Humberto un proceso ético construido en base a una serie de acciones y decisiones que enmarcan su voluntad de ayuda, afecto y deseo sexual hacia

⁷⁴ Seguimos aquí la noción de *afecto* propuesta por Deleuze y Guattari. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, p. 261: “Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente”. Véase también John Protevi, “Ontology, Biology, and History of Affect”, p. 393: “‘afecto’ implica las capacidades activas de un cuerpo para actuar y las capacidades pasivas de un cuerpo para ser afectado o actuado. En otras palabras, el afecto es aquello que un cuerpo puede actuar y que puede soportar. [...] ¿Qué son estas ‘acciones’ de las que es capaz un cuerpo? [Deleuze y Guattari] definen los afectos como ‘devenires’ o capacidades para producir efectos emergentes en la entrada a ensamblajes. Estos efectos emergentes incrementarán el poder de un cuerpo para formar otras conexiones dentro o a través de ensamblajes, dando como resultado un afecto de felicidad; por el contrario, efectos emergentes chocantes disminuirán el poder de ese cuerpo para actuar, produciendo un afecto de tristeza”.

⁷⁵ Una vez más, podemos distinguir un caso para cada clase social: en la clase alta, el matrimonio Díaz-Canseco sufre la muerte de su hijo único, David, un golpe definitivo en su avanzada caída social y económica; en la clase media, Humberto vive una relación afectiva con Verónica, a la que ha rescatado del suicidio; en la clase obrera, la ausencia de afecto en Mechita, anciana ciega y olvidada por su hija migrante, se torna violenta voluntad de reivindicación que la conduce a la muerte.

Verónica, luego de rechazo y finalmente de dolor por su pérdida. Esta ética que parte del sujeto (Humberto) hacia el otro-femenino (Verónica), conduce a la caída afectiva y la separación de los cuerpos.

En segundo lugar, observamos que las decisiones que toma Humberto —su proceso ético— responden a una serie de representaciones de Verónica que él experimenta y con las cuales interactúa. Estas representaciones asociadas a Verónica (otro-femenino) dialogan e influyen en las decisiones y acciones de Humberto (ética del sujeto).

En el presente capítulo nos dedicaremos al estudio de esta última dimensión —la representación del otro-femenino que influye en la ética del sujeto— pues la relación afectiva entre Humberto y Verónica se construye sobre la interacción íntima de estas dos dimensiones. Comprender el proceso ético por el cual Humberto desea, rechaza y pierde a Verónica, implica comprender el conjunto de representaciones de este otro-femenino en que aquel proceso ético se fundamenta. Ambas dimensiones, representación y ética, se retroalimentan en la constitución de la relación afectiva. De esta manera buscamos comprender la representación del afecto y su imposibilidad, esto es lo grotesco-afectivo en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*.

En segundo lugar nos aproximaremos al discurso implícito en las representaciones del otro-femenino en *Caídos del cielo*, discurso vinculado a la modernidad en crisis. Para ello distinguiremos ciertos campos donde dichas representaciones del otro-femenino se reproducen (medicina, academia, psicoanálisis, cine, estudios fílmicos) los cuales nutren la representación del otro-femenino en *Caídos del cielo*, película que de este modo fortalece y reproduce dicho discurso. Llamaremos a esta herramienta metodológica: genealogía de la representación del otro-femenino en la modernidad.

4.1 Representación del otro-femenino en *Caídos del cielo*

En el capítulo anterior habíamos apreciado cómo converge sobre la representación de Verónica toda una constelación de símbolos del imaginario, principalmente nictomorfos y catamorfos, que la asocian semánticamente a lo nefasto y angustiante. Veamos cómo la diégesis realista complementa esta representación simbólica de Verónica.

El discurso fílmico de *Caídos del cielo* representa a Verónica mediante dos rasgos fundamentales, la belleza y la locura. Ante estos dos rasgos, Humberto sigue un proceso ético que lo encamina a experimentar lo terrible. Estos rasgos se nutren semánticamente del simbolismo nictomorfo y delimitan tempranamente al otro-femenino en la diégesis de

Caídos del cielo. A causa de su intento suicida, los vecinos reprueban la conducta de Verónica, calificándola de loca:

VECINO: ¡Por favor señorita, salga de ahí!
VECINA: ¡Se va a matar! ¡Ay, Dios santo!
VECINA 1: ¡Llamen a la policía!
VECINO 1: ¡Nunca están cuando se les necesita!
VECINO: ¡No sea loca, salga!
VECINA: ¡Cállate, quieres que se tire!

Luego de ser rescatada por Humberto, los vecinos arremeten contra Verónica, descalificando y condenando su conducta (4.1):

VECINA1: ¡Ay, pero qué chica, por Dios!
VECINA: ¡Qué horror!
VECINA1: Ahí viene llorando...
VECINA: ¡Locumbeta de miércoles! (*a Humberto*) ¡Casi se lo jala a usted también!
VECINO: ¡Hay que llamar a la policía!
VECINO 2: ¿Ya para qué?
VECINO: ¡Cómo! ¿No sabe que esto es un delito? Atentado contra la vida se llama.
VECINA: ¡Y todavía llora! Eso que has hecho es un pecado, un pecado muy grave Tienes que ir a la iglesia a pedir a Dios que te perdone.



4.1 Vecinos descalifican y condenan a Verónica como loca y pecadora



4.2 Verónica insulta y agrede al cómico ambulante sin dar razón



4.3 Verónica oye las *Lecciones de vida* con que Humberto intenta hacer olvidar su suicidio



4.4 Tras un nuevo intento de suicidio, Verónica amenaza a Humberto con un cuchillo

La irracionalidad de Verónica es reforzada cuando insulta y abofetea a un cómico ambulante sin razón alguna (4.2). Suicida decepcionada, ansiosa, irascible, la representación de Verónica se fortalece a lo largo del film, complementándose con el sonambulismo, la nostalgia y la falta de comunicación (4.3). Verónica incluso agradece a Humberto cuando la salva de un nuevo intento de suicidio (4.4):

HUMBERTO: ¡Déjame que te ayude!

VERÓNICA: ¡Tú! ¿Tú me vas a ayudar a mí? ¿Con esa cosa horrible que tienes en la cara? ¿Acaso eso tiene remedio? ¿Acaso tu cara tiene remedio?

HUMBERTO: ¡Basta!

VERÓNICA: ¿Tú crees que con palabras lo arreglas todo, no? ¿Quieres ver cómo te arreglo yo? Mira, así te arreglo, Don Ventura ¡Así! (*corta la imagen de Gandhi; Humberto aprovecha para quitarle el cuchillo y abrazarla*)

HUMBERTO: Tranquila. Ya pasó todo, ya pasó.

VERÓNICA: (*llorando*) Yo no sé para qué vivo...

HUMBERTO: No digas eso.

También el atractivo físico de Verónica es destacado a lo largo de la diégesis. Manolo Yepes, encargado del control técnico del programa, saluda a Verónica cuando llega acompañando a Humberto, con un cumplido a su apariencia corporal⁷⁶:

MANOLO: ¡Ya quisiera yo estar tan bien acompañado cada noche! Manolo Yepes, para servirte.

El atractivo físico da paso rápidamente al deseo sexual y Humberto es “felicitado” por lo que su compañero de trabajo cree ha sido un encuentro sexual con Verónica.

MANOLO: Oe ¿no me cuentas nada?

HUMBERTO: Nada de qué...

MANOLO: ¡No se haga pues, maestro! ¡De qué va a ser! ¿Se fue contigo anoche, no?

HUMBERTO: Mira Manolo...

MANOLO: ¿A tu casa?

HUMBERTO: Sí

MANOLO: ¿Y cómo estuvo, buenazo...? ¡Cómo se transforma usted, maestro, ah! ¡Y no sólo frente al micro!

HUMBERTO: Mira, no sé lo que estás pensando pero ella... no pasó nada.

MANOLO: Está bien, está bien...si no me quieres contar es cosa tuya. De todas maneras... ¡Que te aproveche! Ya era hora ¡ya era hora!

El atractivo corporal de Verónica se hace más intenso desde que Humberto la hospeda. La intimidad hogareña va despertando el deseo sexual: Verónica es vista semidesnuda (4.6) y su ropa interior se luce en el baño ante la contemplación de Humberto (4.7).

⁷⁶ Véase David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, p. 168: “[Serían fundamentalmente] los sectores medios y privilegiados, los profesionales liberales, las categorías inclinadas a privilegiar la ‘forma’ y el buen estado físico del cuerpo”. A este espectro social pertenecen Humberto y Manolo.

Poco a poco, Verónica deja atrás su ánimo inicial y empieza a resaltar su belleza y buen ánimo (4.8), incluso es amable con Humberto (4.9). Es entonces que surge en Humberto la voluntad de una relación afectiva con Verónica.



4.5 Desnudez, regalo e invitación a almorzar



4.6 Ropa interior: deseo sexual hacia Verónica



4.7 Verónica estrena un nuevo vestido



4.8 Verónica y su buen ánimo hacia Humberto

La representación de Verónica se fundamenta en dos niveles del cuerpo: psique y físico. A nivel psicológico, es representada desde la locura y la irracionalidad, y a nivel físico, desde la belleza. Esta representación supone, en conjunto, la reprobación social del otro-femenino. A pesar de ello, Humberto la acoge e intenta ayudarla.

4.1.1 La herida / cicatriz

Un último rasgo corporal termina de definir la representación de Verónica, rasgo que lleva a Humberto a rechazarla. Oculto en su vientre, Verónica lleva una enorme callosidad o quemadura, entre herida y cicatriz. Humberto la ve una noche de luna llena en la que llega mareado a casa mientras Verónica duerme⁷⁷, como se aprecia en la secuencia [TC 55 – TC 62] (4.10-4.17). Sonámbula, Verónica había salido esa noche a

⁷⁷ La secuencia no descarta del todo que la visión de Humberto haya sido soñada o imaginada por los efectos de su borrachera; de ser así no habría herida / cicatriz más que en su imaginación.

contemplar la luna llena y al despertarse algo mareado por la fiesta a la que ha asistido, Humberto la conduce a su habitación para ayudarla a acostarse. Éste posa sus manos sobre el cuerpo semidesnudo de la sonámbula, apenas cubierto por una blusa que sugiere la forma de sus caderas, vientre y senos. La posición de enunciación deja de ser objetiva y cambia al punto-de-vista de Humberto. Al desabotonar la blusa, Humberto descubre la herida / cicatriz que, a diferencia de la suave textura de la piel, se extiende como costra informe. Bajo el brillo plateado del plenilunio, la herida / cicatriz destaca en el vientre semidesnudo de Verónica como una presencia anormal y amenazante del cuerpo femenino, más repulsiva aún dada su cercanía a los genitales y los senos en los que Humberto fijaba su deseo sexual.

La articulación de la secuencia destaca la intensa emoción de Humberto: su timidez y deseo se mezclan para consumar el acto sexual, hasta el momento en que el cuerpo de Verónica muestra lo repulsivo en él. La presencia de la herida / cicatriz amenaza el espacio de intimidad de los cuerpos encaminados al acto sexual y lo vuelve un espacio repulsivo. La repulsión deviene rechazo: Humberto no toca más el cuerpo, lo cubre con una sábana y se aleja conmocionado por lo que ha visto.

En el discurso fílmico, se hacen ciertas referencias a la herida / cicatriz. Por ejemplo, Humberto lleva en el rostro su propia herida / cicatriz, por la que se avergüenza (frente al espejo o al bailar con Verónica). Otras referencias surgen de la misma Verónica, en cuyas conversaciones suele aludir a la fatalidad de las heridas. En su primer diálogo con Humberto, Verónica le pregunta por la herida / cicatriz en su rostro:

VERÓNICA: Eso que tienes en la cara
HUMBERTO: Fue un accidente que tuve de muchacho
VERÓNICA: ¿Un accidente o naciste así?
HUMBERTO: No, no... Me estrellé en un auto y se incendió
VERÓNICA: Qué horrible ¿Y te duele?
HUMBERTO: Al principio sí, ahora no
VERÓNICA: A mí me han dicho que hay heridas que siempre duelen...
HUMBERTO: ¿Quién te ha dicho eso? (*silencio*) No es justo. Yo respondo todas tus preguntas pero tú no me dices nada...
VERÓNICA: Déjame en paz

Cuando Humberto se disculpa con Verónica por besarla a la fuerza, ella vuelve a hacer referencia a la herida / cicatriz de Humberto:

HUMBERTO: Tu amistad para mí es más que suficiente. Yo...yo te tengo mucho aprecio. Sé que no puedo aspirar a más ¿Cómo podría haber pensado que una chica como tú...?
VERÓNICA: ¡Eso que tiene en la cara no es nada para mí! Hay cosas peores...



4.9 [TC 55]



4.10 [TC 56]



4.11 [TC 57]



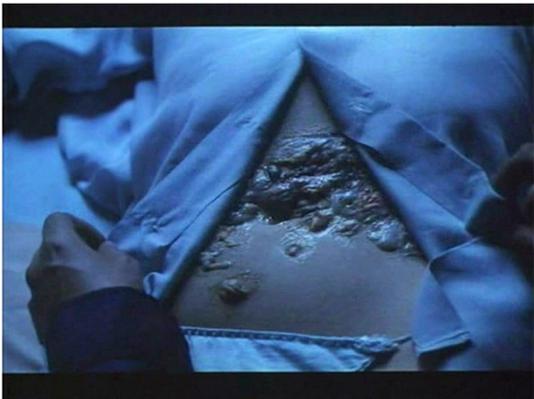
4.12 [TC 58]



4.13 [TC 59]



4.14 [TC 60]



4.15 [TC 61]



4.16 [TC 62]

Con su semántica peyorativa, funesta y angustiante, el símbolo catamorfo-nictomorfo-teriomorfo del vientre nefasto refuerza la representación de Verónica. Lo repulsivo en la herida / cicatriz se suma como rasgo fundamental a la belleza superficial de Verónica. De este modo la locura a nivel psíquico y lo repulsivo a nivel físico, además del atractivo superficial, constituyen la representación de Verónica en la diégesis realista.

Por tanto, apreciamos en Humberto al sujeto que practica un proceso ético que va de la ayuda al rechazo del otro-femenino, cuyo punto de inflexión es la visión de la herida / cicatriz. Este proceso se inicia cuando Humberto la ayuda y rescata del suicidio. Su ética de ayuda al otro se mantiene incluso cuando propone a Verónica una relación afectiva. Sin embargo, tras ver la herida / cicatriz, cancela su afectividad y la rechaza, aunque mantiene de mala gana su ayuda. Es este rechazo afectivo de Humberto hacia Verónica lo que propicia su segundo y final intento de suicidio. Humberto pasa entonces a arrepentirse de su rechazo.

4.1.2 Representación y rechazo del cuerpo femenino

Podemos concluir que la representación de Verónica en la diégesis de *Caídos del cielo* se fundamenta en la representación del cuerpo femenino. Sus dos rasgos fundamentales, la locura —nivel psíquico— y la repulsiva herida / cicatriz, además de una belleza superficial —nivel físico—, se manifiestan en su cuerpo. Tanto lo irracional de su conducta como la belleza corporal que oculta en su intimidad lo repulsivo, convergen en una representación del cuerpo femenino socialmente descalificado y desaprobado. Esta representación negativa del otro-femenino provoca hacia él un doble rechazo: alcanzado por la locura y lo repulsivo, Verónica es vinculada al pecado, a la culpa, incluso a la penitencia judicial por parte de los vecinos, y por otro lado es objeto del rechazo afectivo y sexual, por parte de Humberto. Sean los vecinos o Humberto, el sujeto pone en práctica una ética de rechazo hacia el otro-femenino.

Esta representación negativa del cuerpo femenino está reforzada por su asociación al símbolo del vientre monstruoso y su tratamiento semántico peyorativo: la angustia del abismo moral, el vértigo del deseo sexual y la culpa convergen en él. El curso nefasto del tiempo se antropomorfiza en la herida / cicatriz de Verónica. En ella convergen el catamorfismo de la caída sexual y el abismo moral, el nictomorfismo de la oscuridad y el plenilunio y el teriomorfismo de las fauces devoradoras que se extienden a los genitales. De este modo, la angustia simbolizada por el vientre nefasto se manifiesta en

el cuerpo de Verónica y a la vez sostiene en el realismo el rechazo hacia el otro-femenino, como miedo y repulsión a la herida / cicatriz.

Esta representación de Verónica, donde confluyen el realismo y lo simbólico de la diégesis, motiva en el sujeto el rechazo al otro-femenino: frustración del afecto cuya representación constituye lo grotesco-afectivo.

4.2 Cuerpo y discurso

El rechazo de Humberto y los vecinos hacia Verónica muestran la presencia de una normativa que distingue el cuerpo normal del anormal, el aprobado del descalificado. En el cuerpo se articulan los códigos morales de una sociedad de tal modo que “las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona” (Le Breton, 2002: 13). En *Caídos del cielo*, el rechazo hacia el otro-femenino a través de la representación de Verónica corresponde a una normativa social del cuerpo en la cual subyace el discurso de la modernidad⁷⁸. La modernidad concibe al ser humano como ser escindido de la naturaleza y sujeto escindido del otro. El cuerpo se torna principio de esta instancia individual del sujeto pues lo distancia de natura y de otros individuos, convirtiéndose en un atributo ontológico fundamental del ser humano. David Le Breton halla que esta “noción moderna del cuerpo es un efecto de la estructura individualista del campo social, una consecuencia de la ruptura de la solidaridad que mezcla la persona con la colectividad y con el cosmos a través de un tejido de correspondencias” (*Ibíd.*: 15-6).

En la modernidad, el cuerpo de una persona es significado y valorado por su forma física y estado psicológico (rasgos que acompañan la representación de Verónica). En cuanto a la valoración de la forma física, “la modernidad hace pasar por liberación de los cuerpos lo que sólo es elogio del cuerpo joven, sano, esbelto, higiénico. La forma, las formas, la salud, se imponen como [...] valores cardinales de la modernidad” (*Ibíd.*: 133). De ahí que el atractivo del cuerpo de Verónica sea aceptado inicialmente por Humberto y, por ello mismo, sea rechazado y repelido al descubrir la herida / cicatriz. En cuanto a la psique, el estado de locura representa al cuerpo desde una valoración

⁷⁸ Consideramos la modernidad como aquel ideal eurocentrista que define una época (aún presente) a partir de ciertos paradigmas culturales: el uso de la razón como medio válido de conocimiento por sobre la tradición, religión o cosmovisión, formas invalidadas; la primacía social del sujeto (Descartes) y la ilustración (Kant); la novedad y el progreso como fin; la expansión de la economía capitalista y el auge geopolítico del estado-nación; ello contextualizado en la instauración del colonialismo a escala mundial.

negativa. Dado que en la modernidad, la exaltación del individuo es acompañada por la exaltación de la razón, la locura es condenada como ausencia de razón o irracionalidad.

En el discurso de la modernidad, estas representaciones motivan una ética respecto de los cuerpos: en base a ellas se toman actitudes, decisiones y acciones, sociales o individuales que descalifican, condenan y rechazan la locura y la forma física no atractiva, como representaciones negativas del cuerpo. Volviendo al discurso fílmico de *Caídos del cielo*, tanto los vecinos como Humberto asumen una ética de condena y desaprobación (aun cuando este último practica inicialmente una ética de ayuda al otro) dado el estado próximo a la locura de Verónica y la forma repulsiva de su herida / cicatriz. Vemos que el cuerpo humano “nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural” (*Ibíd.*: 14) y es esta construcción del cuerpo desde el discurso de la modernidad la que propicia el rechazo y la consiguiente imposibilidad del afecto.

De acuerdo a esta normativa social del cuerpo, Verónica es rechazada y desaprobada en tanto se halla fuera de la normalidad social. Así, lo grotesco-afectivo representa la relación afectiva con una presencia anormal, otro-femenino que no responde a la norma social del discurso moderno. La expresión simbólica de la angustia ante un presente de cambios y un futuro incierto en la sociedad peruana responde también a la imposibilidad de afecto entre sujeto y el otro-femenino, cuya representación corporal rompe la normalidad establecida por el discurso de la modernidad.

A continuación identificaremos aquellas manifestaciones del discurso de la modernidad en cuanto al cuerpo femenino que nutren la representación de Verónica en la diégesis de *Caídos del cielo*.

4.3 Discurso de la modernidad y representaciones del otro-femenino

Nuestro abordaje del discurso de la modernidad y sus representaciones se apoya en la teoría crítico-genealógica de Michel Foucault para quien la historia de la proliferación social de un discurso —realidad material de cosa representada— responde a una voluntad de saber traspasada por una malla de relaciones de poder. El discurso no es nunca neutro: coacta las representaciones y las instituciones sociales que las reproducen de tal modo que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar

su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1992a: 11). Estos procedimientos derivan históricamente en instituciones de comunicación social cuyas representaciones llevan implícito un discurso específico y, por tanto, relaciones de poder válidas para toda representación social, cinematográfica en nuestro caso particular.

apenas hay sociedades en las que no existan relatos importantes que se cuenten, que se repitan y se cambien; fórmulas, textos, conjunciones ritualizadas de discursos que se recitan según circunstancias bien determinadas; cosas que han sido dichas una vez y que se conservan porque se sospecha que esconden algo como un secreto o una riqueza. [...] hay regularmente en las sociedades una especie de nivelación entre discursos: los discursos que “se dicen” en el curso de los días y de las conversaciones, y que desaparecen con el acto mismo que los ha pronunciado; y los discursos que están en el origen de un cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos, en resumen, discursos que, indefinidamente, más allá de su formulación, son dichos, permanecen dichos, y están todavía por decir. Los conocemos en nuestro sistema de cultura: son los textos religiosos o jurídicos, son también esos textos curiosos, cuando se considera su estatuto, y que se llaman “literarios”; y también en una cierta medida los textos científicos (*Ibíd.*: 21-2).

En ese sentido, un autor⁷⁹ no puede ser considerado como el creador de un discurso sino como su continuador o portador, es decir “como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia” (*Ibíd.*: 24). En favor de la proliferación de un discurso, el poder dominante promueve la “comunicación universal del conocimiento, el intercambio indefinido y libre de los discursos” (*Ibíd.*: 33). Ayuda también la legitimación del autor y su obra: la crítica y la academia científica (departamentos de humanidades, historia y arte) legitiman al “personaje del autor y la figura de la obra, utilizando, modificando y desplazando los métodos de exégesis religiosa, de la crítica bíblica, de la hagiografía de las “vidas” históricas o legendarias, de la autobiografía y de las memorias” (*Ibíd.*: 53). De este modo el autor y su obra se instituyen como élite que resguarda, consolida y reafirma un discurso específico entre la academia, los críticos y el público consumidor.

Así, la representación cinematográfica reproduce y fortalece entre los espectadores un discurso. En el caso de *Caídos del cielo* se reproduce y continúa el discurso de la modernidad a través de la representación del otro-femenino desde el rechazo, la repulsión y la angustia.

Pero en la diégesis de *Caídos del cielo*, la imposibilidad de una relación afectiva con el otro-femenino manifiesta una crisis del discurso de la modernidad y la necesidad de

⁷⁹ En nuestro marco teórico habíamos vinculado al autor al *nivel creatorial* del universo fílmico, es decir, a aquella “conciencia activa que selecciona y discrimina la realidad, que dialoga y negocia con las características y condiciones técnicas de la cámara y con los elementos de escritura fílmica a su disposición en pos de una expresión, del discurso fílmico”. Véase *supra*, p. 29.

su revisión al representar las confrontaciones del sujeto normal frente a la otredad y la multiplicidad. La angustia e incertidumbre ante los cambios en la sociedad peruana evocan una crisis respecto de la convivencia con la otredad pues la presencia del otro-social, otro-cultural y otro-femenino se torna amenazante e insostenible para el sujeto moderno. Desde la perspectiva conservadora criolla limeña, la desaprobación del otro va de la mano con la imposibilidad de convivencia, relación y comprensión del otro. Esta realidad angustiante nutre el discurso fílmico de *Caídos del cielo* mediante el uso de símbolos en la diégesis realista que asocian al otro a una semántica negativa que propicia las representaciones de lo grotesco.

El discurso de la modernidad planteado en *Caídos del cielo* se presenta pues como problema: se trata de la decadencia de los discursos de la modernidad frente a la emergencia de los discursos de ruptura de la modernidad, de los discursos de la otredad, la multiplicidad y el desorden. El sujeto moderno y sus representaciones del otro experimentan una crisis que se expresa como angustia en el discurso fílmico. A nivel afectivo, estas representaciones recaen sobre el cuerpo del otro-femenino que amenaza la normalidad del sujeto moderno.

Considerando la representación de Verónica en *Caídos del cielo* abordada al inicio de este capítulo, identificaremos a continuación las representaciones del cuerpo anormal y desaprobado del otro-femenino que siguen el discurso de la modernidad. Empezaremos por la locura y la histeria para culminar en la sexualidad perversa, lo abyecto y la monstruosidad, representaciones del otro-femenino en campos clave para la proliferación del discurso de la modernidad: la medicina, la psiquiatría, la industria cinematográfica y los estudios fílmicos. Veremos cómo dichas representaciones van siguiendo en dichos campos un proceso en el cual la desaprobación dura del otro-femenino en el siglo XVIII y XIX da paso a la crisis en la relación afectiva sujeto/otro que hacia fines del siglo XX se torna insostenible y exige una renovación de tales representaciones y del discurso de la modernidad. A este último tramo pertenece precisamente la película *Caídos del cielo*, cuya perspectiva conservadora reproduce las formas de representación de la modernidad más arcaica.

4.3.1 Locura y enfermedad: El otro-femenino representado por la medicina

La representación del cuerpo femenino en *Caídos del cielo* reproduce y continúa el discurso de la modernidad desde el racionalismo de la experiencia médica, “experiencia

que inaugura el siglo XVIII y a la cual no hemos escapado aún” (Foucault, 2001: 278). Desde que la modernidad integra locura y enfermedad en una misma representación — adquiriendo el loco el estatus de enfermo— se da toda “una apropiación de la locura por parte del poder médico y se relacionaron con ella toda una serie de fenómenos, esencialmente las anomalías del comportamiento, las anomalías sexuales, y otras” (Foucault, 1999b: 285). A partir de entonces, al tratar personas afectadas por la locura, la medicina “pone en juego la conducta del hombre social, y prepara así una patología dualista, en términos de normal y anormal, de sano y enfermo” (Foucault, 1999a: 205).

La representación del cuerpo de Verónica está asociada a aquello que la medicina representa como maníaco-depresión e histeria. En cuanto a la melancolía, fase inicial a la maníaco-depresión, los pacientes son representados por la medicina como sujetos “en los que no se observa sino amargura, languidez, y deseo de soledad [...] los pacientes ‘evitan la compañía, les gustan los lugares solitarios, y deambulan sin saber a dónde van; tienen el color amarillento, [...] los ojos secos, hundidos [...]; el cuerpo seco y ardiente, y el rostro sombrío, cubierto de horror y tristeza” (*Ibíd.*: 418-9). Para ciertos médicos, el origen de la maníaco-depresión (alternancia de melancolía y manía) se debía a una afinidad profunda cuya representación evoca imágenes de “movimiento vivo” o movimiento cíclico como “la llama y el humo” o “la pila eléctrica”. A partir de estas imágenes la medicina organiza una “estructura perceptiva” de la locura mediante la cual se legitiman sus síntomas. Para Foucault, este conjunto de representaciones científicas fue concebido por la medicina moderna “gracias a un encadenamiento en el cual los principios de la mecánica clásica son a cada instante transformados, desviados y falseados por la fidelidad a temas imaginarios, que son los verdaderos organizadores de esta unidad funcional” (*Ibíd.*: 430). La medicina también utiliza símbolos del imaginario en la representación del cuerpo del maníaco-depresivo, reuniendo imágenes de “espíritus”, “vapores”, “humores malignos”, “líquidos negros”, “jugo espeso”, “sequedad”, “fuego”, “flama”, “humo” producidos en las “entrañas”.

Para representar la histeria en la mujer, la medicina del siglo XVIII retoma imágenes que siglos antes vinculaba los trastornos mentales al vientre uterino. Un siglo después la histeria se concibe como un desarreglo sanguíneo o como estancos en las venas estomacales que alcanzan al cerebro, pero en ambos casos se considera que el desarreglo se expande desde la matriz. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, la histeria adquiere connotaciones sexuales y morales y así radicaría en la fuerza /

debilidad del cuerpo para resistir / dejarse afectar por “espíritus”. Para evitar la histeria, el cuerpo debería ser lo suficientemente fuerte y consistente para repeler su entrada, por lo cual “esta enfermedad ataca más a las mujeres que a los hombres, porque ellas poseen una constitución más delicada, menos firme, y porque llevan una vida más blanda” (Highmore en Foucault, 1999a: 449-50). Además, la histeria propiciaría todas las enfermedades en distintos órganos bajo la apariencia de males locales, ocultando su verdadero origen uterino. De este modo, la medicina representa la histeria en el cuerpo femenino siguiendo una correspondencia entre moral y sexualidad femenina:

He aquí, bajo una nueva fórmula, la antigua idea moral que había hecho de la matriz, desde Hipócrates y Platón, un animal viviente y perpetuamente móvil, y que le había fijado el orden espacial de sus movimientos; esta intuición percibía en la histeria la agitación incontenible de los deseos en aquellos que no tienen la posibilidad de satisfacerlos, ni la fuerza de dominarlos; la imagen del órgano femenino ascendiendo hasta el pecho y la cabeza daba una expresión mítica a un trastorno acaecido en la triple división platónica y en la jerarquía que debía fijar la inmovilidad. En la obra [...] de los discípulos de Descartes, la intuición moral es idéntica; pero el paisaje espacial donde se expresa ha cambiado; el orden vertical y jerárquico de Platón ha sido sustituido por un volumen, cuyo desorden no es exactamente una revolución de lo inferior contra lo superior, sino un torbellino sin ley en un espacio trastornado [...] El "cuerpo interior" que Sydenham trataba de conocer con los "ojos del espíritu", no es el cuerpo objetivo que se ofrece a la consideración de una observación neutra; es el sitio donde se encuentran cierta manera de imaginar el cuerpo, cierta manera de descifrar sus movimientos internos, y cierta manera de dotarlo de valores morales. El [...] trabajo se realiza al nivel de esta *percepción ética*. Es en ella donde vienen a curvarse y a indicarse las imágenes, siempre flexibles, de la teoría médica; igualmente a partir de esa percepción, tienden a formularse, y poco a poco a alterarse, los grandes temas morales (Foucault, 1999a: 451).

La medicina expande esta alteración a la sensibilidad excesiva de la mujer originada supuestamente en la mayor irritabilidad de su sistema nervioso. Se incrementan así las imágenes morales del cuerpo femenino que pasan a incidir en su déficit espiritual, pues la excesiva sensibilidad de la mujer llevaría a su sistema nervioso a “tal estado de irritación y reacción, que es incapaz de transmitir al alma lo que siente” (Tissot, en Foucault, 1999a: 455). Esta desconexión del alma explicaría la irracionalidad propia de la mujer. De este modo, el exceso de empatía del cuerpo femenino con todo lo que sucede a su alrededor, es decir su “tenuidad de la fibra”, “alma impresionable” y “corazón inquieto”, sería la causa de un castigo natural: la enfermedad nerviosa y la histeria. La locura, lo mundano y el castigo de la histeria se vinculan sobre el cuerpo de la mujer que se aleja de la razón, lo espiritual y la moral.

Durante el siglo XIX, las ciencias humanas heredan estas representaciones médicas y su esquematización patológica del cuerpo femenino profundizando en sus aspectos morales y sociales, de modo tal que “la estructura de la locura clásica, desde el ciclo de

las causas materiales hasta la trascendencia del delirio, va a oscilar y a caer dentro de un dominio que ocuparán conjuntamente, para disputárselo inmediatamente, la psicología y la moral. La "psiquiatría científica" del siglo XIX ha llegado a ser posible" (*Ibíd.*: 461). Continuemos pues con las representaciones del cuerpo del otro-femenino, es decir aquella mujer ajena a la normativa del discurso de la modernidad, desde la psicología y el psicoanálisis.

4.3.2 Sexualidad y perversión: El otro-femenino representado por el psicoanálisis

Estas representaciones médicas de la Ilustración y la razón en torno a la locura y la enfermedad que van a nutrir a la psicología del siglo XX con su tendencia moralizante de los cuerpos, anuncian aquellas relaciones de poder que permanecen latentes en la sociedad moderna, en la cual "los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo —en cuerpos, funciones, procesos fisiológicos, sensaciones, placeres" (Foucault, 2000: 184). Así, en lo concerniente a la articulación de relaciones de poder sobre los cuerpos, Iglesia y psiquiatría apenas se diferencian. Desde la institución del confesionario y la penitencia por la pastoral católica, el confinamiento de la locura por la medicina, las políticas de salud pública en colegios y hospitales, el consenso burgués de una normatividad e higiene moral en la familia, hasta llegar a la psicología y el psicoanálisis, una desmesurada y a la vez dosificada puesta en discurso del sexo ha constituido el mecanismo principal del dispositivo de sexualidad en la modernidad.

No hay que olvidar que la pastoral cristiana, al hacer del sexo, por excelencia, lo que debe ser confesado, lo presentó siempre como el enigma inquietante: no lo que se muestra con obstinación, sino lo que se esconde siempre, una presencia insidiosa a la cual puede uno permanecer sordo pues habla en voz baja y a menudo disfrazada. El secreto del sexo no es sin duda la realidad fundamental respecto de la cual se sitúan todas las incitaciones a hablar del sexo [...]. Se trata más bien de un tema que forma parte de la mecánica misma de las incitaciones: una manera de dar forma a la exigencia de hablar, una fábula indispensable para la economía indefinidamente proliferante del discurso sobre el sexo. Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como *el secreto* (*Ibíd.*: 46-7).

La medicina, la psicología y el psicoanálisis toman la posta de las prácticas eclesiásticas conservando el tema moral de la falta, la inconsciencia y la desviación en la representación de los cuerpos anormales. Debido a la puesta en discurso del sexo, la histerización de la mujer devino un mecanismo social⁸⁰ por el cual el cuerpo femenino

⁸⁰ Otros mecanismos son la pedagogización sexual del niño, la socialización de las conductas reproductivas de los cónyuges y la psiquiatrización del placer perverso en el varón adulto.

fue “analizado —calificado y descalificado— como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; [...] ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas” (*Ibíd.*: 127). Entre lo perverso y lo inasible en la mujer, la histeria participa de una naciente teoría general del sexo que parte de la salud y la moral, fortaleciéndose ahora en lo biológico y lo científico.

Pero la familia burguesa no puede limitarse a destacar sus virtudes y esconder las perversiones desaprobadas del otro-femenino y, por influjo del estado, la familia es llamada a sacar a la luz del especialista clínico su intimidad sexual. De este modo, la psiquiatría adquiere una autonomía semejante al de la pastoral cristiana y será durante el siglo XX la encargada de una ortopedia de los cuerpos y de normalizar sus perversiones mediante el conocimiento de su sexualidad y el poder sobre los cuerpos. De este modo:

Freud colocó [al sexo] en uno de los puntos decisivos señalados desde el siglo XVIII por las estrategias de saber y de poder; que así él reactivaba, con admirable eficacia, digna de los más grandes religiosos y directores de conciencia de la época clásica, la conminación secular a conocer el sexo y conformarlo como discurso. Con frecuencia se evocan los innumerables procedimientos con los cuales el cristianismo antiguo nos habría hecho detestar el cuerpo; pero pensemos un poco en todas esas astucias con las cuales, desde hace varios siglos, se nos ha hecho amar el sexo, con las cuales se nos tornó deseable conocerlo y valioso todo lo que de él se dice [...] Y debemos pensar que quizás un día, en otra economía de los cuerpos y los placeres, ya no se comprenderá cómo las astucias de la sexualidad, y del poder que sostiene su dispositivo, lograron someternos a esta austera monarquía del sexo, hasta el punto de destinarnos a la tarea indefinida de forzar su secreto y arrancar a esa sombra las confesiones más verdaderas. Ironía del dispositivo: nos hace creer que en ello reside nuestra “liberación” (*Ibíd.*: 193-4).

En la sociedad moderna, la voluntad de saber despliega una densa trama de sujeción de los cuerpos no sólo mediante las instituciones médicas y científicas encargadas de saber sobre los cuerpos sino también mediante los medios de comunicación que se comstituyen como industria, red y escaparate de representaciones que contribuyen a la proliferación de este dispositivo, extendiendo su correlato moral de aprobación / desaprobación social de la normalidad / anormalidad de los cuerpos. En el siglo XX el cine ocupa un lugar destacado en la reproducción de aquella “mecánica de las incitaciones” para saber lo “secreto”.

Veamos las representaciones del cuerpo del otro-femenino por la psiquiatría y el psicoanálisis, desde lo Ominoso y el Doble teorizadas por Sigmund Freud hasta lo Real y la Cosa introducidas por Jacques Lacan, y cómo nutren la representación del otro-femenino en *Caídos del cielo*.

4.3.2.1 Lo ominoso y el doble. Sigmund Freud concibe *lo ominoso*⁸¹ (“*das Unheimlich*”) como una representación perteneciente “al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror” (1992b: 219). En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, la visión de la herida / cicatriz es para Humberto la visión de lo ominoso, es decir lo terrorífico, horrendo y angustiante por lo cual rechaza al otro-femenino. Al representar el vientre de Verónica como lo ominoso, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* suma el terror y la angustia freudiana a la representación de la histeria femenina y su origen secreto en el vientre femenino, fortaleciendo su desaprobación y descalificación. Existe aun una aproximación más pues “lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso” (*Ibíd.*: 221). Lo ominoso sería la objetivación de lo terriblemente desconocido que en el caso de *Caídos del cielo* lo constituye la herida / cicatriz. Para Schelling, lo ominoso se refiere a “algo enteramente nuevo e imprevisto [...] Unheimlich es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (en Freud, 1992b: 225). Freud analiza la raíz lingüística *heimlich* (sin el prefijo negativo –*un*) y halla que “desde la noción de lo entrañable, lo hogareño, se desarrolla el concepto de lo sustraído a los ojos ajenos, lo oculto, lo secreto, plasmado también en múltiples contextos” (1992b: 225). Freud concluye que el significado de ambos términos, *heimlich* y *unheimlich*, gira en torno a lo familiar e íntimo en su sitio, resguardado, tranquilo, oculto, secreto, sagrado (*heimlich*) o cuando es sacado de su sitio, sacado a la luz, puesto a la vista ajena, puesto en peligro, profanado (*unheimlich*).

Lo ominoso se instala en el vientre de Verónica como el secreto femenino que debiendo permanecer oculto se revela terriblemente a Humberto, articulándose sobre su cuerpo la representación de una angustia que Freud asocia a la perversión sexual:

Con frecuencia hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos algo ominoso. Ahora bien, eso ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo. “Amor es nostalgia”, se dice en broma, y cuando el soñante, todavía en sueños, piensa acerca de un lugar o de un paisaje: “Me es familiar, ya una

⁸¹ En su obra temprana, Freud usa el término *ominoso* para referirse al aspecto peligroso del *tabú*, el complemento de su aspecto sagrado. Véase Sigmund Freud, “Tótem y tabú”, p. 27: “El significado del tabú se nos explicita siguiendo dos direcciones contrapuestas. Por una parte, nos dice “sagrado”, “santificado”, y, por otra, “ominoso”, “peligroso”, “prohibido”, “impuro”. Lo opuesto al tabú se llama en lengua polinesia “*noa*”: lo acostumbrado, lo asequible a todos. Así, adhiere al tabú algo como el concepto de una reserva; el tabú se expresa también esencialmente en prohibiciones y limitaciones. Nuestra expresión compuesta “horror sagrado” equivaldría en muchos casos al sentido del tabú”.

vez estuve ahí”, la interpretación está autorizada a remplazarlo por los genitales o el vientre de la madre. Por tanto, también en este caso lo ominoso es lo otrora doméstico, lo familiar de antiguo. Ahora bien, el prefijo “un” de la palabra *unheimlich* es la marca de la represión (*Ibíd.*: 244).

Lo ominoso es pues la objetivación de una represión de tipo incestuoso que se manifiesta como horror a la castración al contemplar el cuerpo femenino. Para Freud, “lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas” (*Ibíd.*: 248). Así, lo ominoso evocaría la castración masculina en el cuerpo femenino, al apreciar “la vagina manifiestamente construida como una herida sangrienta” (Carroll, 1996: 263).

El dispositivo de sexualidad llevado por el psicoanálisis culmina con el tratamiento del paciente: toda desviación vinculada al ámbito íntimo y secreto de lo sexual debe ser revelada y sacada a la luz, de modo que todo neurótico, hombre perverso o mujer histérica, puedan curarse y volver a ser parte de una familia mental y físicamente saludable, socialmente funcional. El psicoanálisis hace converger sobre el cuerpo psique y moral para su puesta en discurso, de modo tal que “el sexo no sólo es un secreto temible, como no dejaban de decirlo a las generaciones anteriores los directores de conciencia, los moralistas, los pedagogos y los médicos, no sólo hay que desenmascararlo en su verdad, sino que si trae consigo tantos peligros, se debe a que durante demasiado tiempo [...] lo hemos reducido al silencio” (Foucault, 2000: 156). En esta voluntad de saber, afirmada científicamente por la psicología, se basa el dispositivo de la sexualidad y las relaciones de poder sobre los cuerpos y sus representaciones.

Para Freud, una de las representaciones de lo ominoso —objetivación de la represión edípica en el hombre neurótico— se manifiesta como la visión de nuestro doble (“*doppelgänger*”) en tanto “permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos” (1992b: 234). Freud sostiene que la imaginación del doble se origina en la patología perversa del “irrestricto amor por sí mismo, el narcisismo primario, que gobierna la vida anímica tanto del niño como del primitivo”⁸²;

⁸² El psicoanálisis también sostiene el discurso de la modernidad al considerar “primarias” tanto la vida anímica del niño como la del hombre “primitivo”, fases equivalentes para Freud en las cuales el ser humano aún estaría sumido en lo irracional, lo inmaduro, lo socialmente incorrecto y, por tanto, inmoral. Véase Sigmund Freud, “Tótem y tabú”, p. 11: “los pueblos llamados salvajes y semisalvajes, cuya vida anímica cobra particular interés si nos es lícito discernirla como un estadio previo bien conservado de nuestro propio desarrollo. Si esa premisa es correcta, una comparación entre la “psicología de los pueblos naturales”, tal como nos la enseña la etnología, con la psicología del neurótico, que se nos ha vuelto familiar por obra del psicoanálisis, no podrá menos que revelarnos numerosas concordancias y

con la superación de esta fase cambia el signo del doble: de un seguro de supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte” (*Ibíd.*: 235). En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, la figura del doble se manifiesta en la semejanza entre Humberto y Verónica por la herida / cicatriz que comparten, ella en el vientre y él en el rostro. La ominosa herida / cicatriz de Verónica provoca el rechazo repulsivo de Humberto, acorde con aquella perversión sexual según la cual Freud entiende que el hombre impresionado “por el complejo de castración sea incapaz de amar a la mujer” (*Ibíd.*: 233, nota 6). Veamos a continuación cómo evolucionaron estas representaciones del otro-femenino hechas por el psicoanálisis hacia mediados del siglo XX.

4.3.2.2 Lo Real y la Cosa. A mediados del siglo XX, el psicoanálisis fortalece las representaciones del cuerpo del otro-femenino desde el discurso de la modernidad pero a su vez evidencia signos de crisis. Jacques Lacan, renovador de las ideas de Freud, radicaliza las representaciones de los cuerpos-otros que se alejan de lo “normal”. Lo fantasmático del *doppelgänger* freudiano (objetivación de represión incestuosa) reside en la base del *estadio del espejo*⁸³ donde la falta es caracterizada como una sublimación del deseo sexual incestuoso de tal modo que la intimidad de la madre se manifiesta en el adulto como deseo prohibido, falseado e inaccesible en la constitución de su persona. Si el sujeto normal está debidamente sometido al orden cultural estructurado por la familia burguesa moderna, su doble ideal construido a lo largo de su vida será aquello que en su eterna inaccesibilidad lo constituye ontológicamente. La falta edípica —unión con la madre y sometimiento al padre— se instala en el cuerpo del sujeto lacaniano como

permitirnos ver bajo nueva luz lo ya consabido en aquella y en esta”. Esta lectura es ya rebatida por la etnología contemporánea a Freud. Véase Franz Boas, *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, p. 182: “La comparación entre formas de psicosis y vida primitiva parece aún menos afortunada. La manifestación de las perturbaciones mentales depende necesariamente de la cultura en que vive la gente y debe ser de gran valor para el psiquiatra estudiar la expresión de formas de psicosis en diferentes culturas, pero el intento de parangonar formas de vida primitiva sana con las de perturbaciones en nuestra civilización no se basa en ninguna analogía tangible. [...] Especialmente la comparación que establece Freud entre cultura primitiva y las interpretaciones psicoanalíticas de la conducta europea, parecen carecer de fundamento científico. Son, a mi entender, fantasías en que ni el aspecto de la vida primitiva ni el de la vida civilizada están sustentados por pruebas tangibles. El intento de concebir todo estado mental o acción como determinado por causas capaces de ser descubiertas, confunde los conceptos de causalidad y de posibilidad de predicción.”

⁸³ Fase en que el infante, al verse por vez primera en el espejo, se reconoce a sí mismo como falta y por tanto como deseo (de suplir esa falta) para la realización de su imago ideal. El deseo y la falta transcurren en la vida de la persona como proceso conflictivo hasta la constitución de un adulto normal —según las normas de la familia burguesa—, fase a partir de la cual el proceso deseo-falta continúa sin conflicto hasta la muerte. Véase Luis Castro Nogueira (et al.), *Metodología de las ciencias sociales*, p. 629.

deseo permanente (*lo Imaginario*) que al ser debidamente articulado (*lo Simbólico*) se constituye como orden en el mundo.

A este orden configurado desde el deseo se opone lo Real⁸⁴, desorden generado por una desarticulación del deseo representado como intersticio aberrante de la psique. Cuando en una entidad deseada se devela lo ominoso, éste se manifiesta como “el objeto obscuro excremental fuera del lugar, lo Real ‘en sí mismo’. Aislado [...] no es más que un fetiche cuya presencia fascinadora / cautivadora enmascara lo Real” (Žižek, 2006: 191). De ahí que lo Real surja “no sólo en las perturbaciones mentales (psicosis y neurosis), sino también en la imposibilidad de la relación sexual o del incumplimiento del deseo” (Castro et al., 2009: 630). Lacan identifica lo Real con el término freudiano “das Ding, la Cosa como encarnación del goce imposible (el término Cosa debe entenderse aquí con toda la connotación que posee en el terreno de la ciencia-ficción: el ‘alien’ de la película del mismo nombre es Cosa maternal y presimbólica por excelencia)” (Žižek, en Stam, 2001: 290). Lacan lleva la noción de *la Cosa* a la experiencia del espejo y sostiene que bajo la superficie del ente deseado se halla “la carne que uno nunca ve, el fundamento de las cosas, el otro lado de la cabeza, del rostro, las glándulas secretorias par excellence, la carne de la que todo exuda, en el corazón mismo del misterio, la carne en cuanto sufrimiento, carece de forma, en cuanto su forma en sí misma es algo que provoca angustia” (Lacan, en Žižek, 1994: 37).

De Freud a Lacan, se da un proceso de radicalización en las representaciones del otro-femenino que se heredan desde la medicina hasta llegar a las ciencias humanas, normando una sociedad cuya moral está presente como reprobación y descalificación de lo contrario a la razón y a la conservación ordenada de la familia burguesa mediante la estructuración permanente pero controlada del deseo en el sujeto neurótico. Gilles Deleuze y Felix Guattari realizan una severa crítica a este proceso:

En la medida en que el psicoanálisis envuelve la locura en un “complejo parental” y encuentra la confesión de culpabilidad en las figuras de autocastigo que resultan de Edipo, el psicoanálisis no innova, *sino que concluye lo que había empezado la psiquiatría del siglo XIX*: hacer aparecer un discurso familiar y moralizado de la patología mental, vincular la locura “a la dialéctica semi-real semi-imaginaria de la Familia”, descifrar en ella “el atentado incesante contra el padre”, “el sordo estribo de los instintos contra la solidez de la institución familiar y contra sus símbolos más arcaicos”. Entonces, en vez de participar en una empresa de liberación efectiva, el psicoanálisis se une a la obra de represión burguesa más general, la que consiste en mantener a la

⁸⁴ Véase Robert Stam, *Teorías del cine*, p. 290: “Lo ‘real’ en lenguaje lacaniano, tiene poco que ver con lo real materialmente existente del positivismo; es más bien lo real psíquico del deseo y la fantasía inconsciente, lo real heterológico e irrecuperable de la psique”.

humanidad europea bajo el yugo del papá-mamá, *lo que impide acabar con aquél problema* (1973: 54).

De este modo la mujer hysterizada y el hombre neurótico se establecen como representaciones del mismo problema social: cómo asegurar futuros padres y madres para las futuras familias, puesto que “el histérico y la histérica se hacen la misma pregunta. [...] Se trata de la cuestión de la procreación. La paternidad al igual que la maternidad tiene una esencia problemática; son términos que no se sitúan pura y simplemente a nivel de la experiencia” (Lacan, 1993: 165-6). Mediante el psicoanálisis y el debido reordenamiento del deseo podrían tratarse la perversión y otro tipo de desviaciones de la sexualidad socialmente disfuncionales y desaprobados, en favor de la conservación de la familia burguesa.

4.3.2.3 Yocasta y la esfinge. Además del argumento que liga la sexualidad a la familia burguesa, la representación psicoanalítica del complejo de Edipo —en Freud como en Lacan— se fundamenta en “un argumento mitológico, que plantea la adecuación entre el poder productivo del inconsciente y las ‘fuerzas edificadoras de los mitos y las religiones’” (Deleuze y Guattari, 1973: 63).

En primer lugar podemos observar que es el mito el que sostiene con sus símbolos imaginarios la representación psicoanalítica del cuerpo del otro-femenino y su rechazo. De este modo las figuras femeninas de Yocasta y la esfinge⁸⁵ son representadas por el psicoanálisis a la vez como desviación del deseo sexual, manifestación de lo ominoso, visión neurótica, cuerpo castrante, belleza que guarda lo repulsivo, mujer, en fin, asociada a símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos. La semántica de estas representaciones siguen la interpretación del sujeto pues, tal como explica Jung, el modo en que se manifiestan las imágenes arquetípicas “depende de la postura de la conciencia: si esta se ubica negativamente frente a lo inconsciente, los animales son

⁸⁵ Véase Carl G. Jung, *Símbolos de transformación*, p. 195: “la esfinge, en la cual debe descubrir todavía los rasgos de un derivado de la madre: en la leyenda de Edipo la esfinge fue *enviada por Hera*, que odiaba a Tebas a causa del nacimiento de Baco. Al triunfar sobre la Esfinge, Edipo se ve obligado a casarse con Yocasta, su madre —con lo cual comete precisamente un incesto matriarcal— [La esfinge] personifica formalmente a la madre “terrible” o “devoradora” [...] Equidna [madre de la esfinge] era un ser híbrido, doncella hermosa hasta la cintura y desde aquí serpiente espantosa. [...] Equidna es hija de la *Madre Universal*, de la madre tierra, Gea, fecundada por Tártaro, el mundo subterráneo personificado. Y es a su vez madre de todos los horrores: de la Quimera, de Escila, de la Gorgona, del espantoso Cerbero, del león de Nemea y del águila que devoró el hígado de Prometeo; además engendró toda una serie de dragones. Uno de sus hijos es Ortro, el perro del monstruoso Gerión, al que Heracles dio muerte. Es con este perro, su hijo, que Equidna procreó a la Esfinge en incestuosa cópula”.

horrendos; si positivamente, son, por ejemplo, ‘animales benéficos’” (1998: 194). Ello equivale a lo que hemos llamado tratamiento semántico de los símbolos.

Al interpretar el mito edípico, el psicoanálisis privilegia el aspecto negativo de los personajes femeninos y los asocia a las consecuencias de la perversión sexual dentro de la familia burguesa. En cambio, los beneficios otorgados por la esfinge (salvación del pueblo tebano y premio de la realeza a Edipo) son desechados en favor de los perjuicios. Dado que el mito acontece como discurso integrador de representaciones, incluso opuestas, en un mismo personaje arquetípico, una lectura que descarta uno de sus aspectos enfatizando otro, es una lectura parcial y por tanto errónea del discurso mítico. En tanto experiencia cosmológica, “el mito revela, más profundamente de lo que podría hacerlo la propia experiencia racionalista, la estructura misma de la divinidad, que está por encima de los atributos y reúne en sí todos los contrarios” (Eliade, 1974b: 206). Pese a ello, la interpretación psicoanalítica limita su lectura de los personajes femeninos del mito edípico vinculándolos únicamente a su aspecto maligno, al destino terrible que procuran al joven Edipo, desconociendo sus consecuencias benéficas o positivas.

El mito expresa plástica y dramáticamente lo que la metafísica y la teología definen dialécticamente. Heráclito dice que “Dios es el día y la noche, el invierno y el verano, la guerra y la paz, la saciedad y el hambre: todas las oposiciones están en él” [...] las grandes diosas en general, reúnen tanto atributos de dulzura como atributos terroríficos. Son a la vez divinidades de la fecundidad y de la destrucción, del nacimiento y de la muerte (y con frecuencia también diosas de la guerra). A Káli, por ejemplo, se la llama “la dulce y la benevolente”, lo cual no impide que su mitología y su iconografía sean terroríficas (Káli está cubierta de sangre, lleva un collar de cráneos humanos, sostiene un cáliz hecho de un cráneo, etc.) y que su culto sea el más sangriento de Asia. En la India, cada divinidad presenta, junto a una “forma dulce”, una “forma terrible”. En este aspecto, Shiva puede ser considerado como el arquetipo de toda una serie de dioses y diosas, puesto que crea y destruye rítmicamente el universo entero (*Ibid.*: 205).

Mediante las representaciones del cuerpo femenino en el mito de Edipo, pero también en las nociones de lo ominoso y la cosa, la teoría del psicoanálisis reproduce y continúa el discurso de la modernidad y la serie de representaciones con que la medicina, la salud pública y las ciencias humanas han representado a los cuerpos que se hallan fuera de sus límites racionales normales. El mito de Edipo es sometido así “a las exigencias de la representación, a los limitados juegos de representante y representado [...] a un inconsciente que sólo sabe expresarse —expresarse en el mito, en la tragedia, en el sueño” (Deleuze y Guattari, 1973: 60). El psicoanálisis somete al sujeto por medio del dispositivo de la sexualidad y lo incita a seguir el discurso de la modernidad. La terapia del psicoanálisis actualiza la práctica pastoral cristiana de la confesión que gira en torno

al dispositivo de sexualidad. Para el psicoanálisis, la mujer histérica es un cuerpo desviado que requiere de terapia para articular debidamente sus deseos mientras que las imágenes del cuerpo femenino angustiantes y horribles al adulto son manifestaciones de una psique masculina sexualmente desestructurada.

Deleuze y Guattari proponen eliminar la carga moral de estas representaciones psicoanalíticas y revisar su posición en la estructura del capitalismo. En ese sentido, la esquizofrenia no sería enfermedad sino el primer acto de un proceso liberador que además se opone a la hegemonía del capital⁸⁶.

Mediante la representación del cuerpo de Verónica, *Caídos del cielo* continúa las representaciones del otro-femenino que el psicoanálisis en diversos momentos, desde Freud a Lacan, ha producido en función del discurso de la modernidad. Luego de Lacan, sin embargo, se empieza a confrontar las representaciones de los cuerpos, nutriendo con esta problemática a los estudios fílmicos. A este campo y sus representaciones, que se extienden hasta fines del siglo XX, dedicaremos esta última sección.

4.3.3 El otro-femenino representado por los estudios fílmicos

A partir de la década de 1970, diversas universidades anglosajonas institucionalizan el estudio del hecho cinematográfico integrando así el espacio académico a la industria de las comunicaciones y la proliferación de discursos. Ensayos, artículos, tesis y libros tratan el hecho cinematográfico desde diversos enfoques teóricos tomados de las ciencias humanas, incluyendo la teoría psicoanalítica. Ciertos estudios fílmicos como *El dispositivo* de Jean-Louis Baudry y *El significante imaginario* de Christian Metz usan y aplican las ideas de Freud y Lacan al hecho cinematográfico, aproximándose al poder de

⁸⁶ R. D. Laing plantea revisar la locura como facultad humana, como proceso que se acerca más a una cura que a una enfermedad. Véase Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El antiedipo*, pp. 136-7: “los hombres del futuro considerarán nuestra ilustrada época, me imagino, como un verdadero siglo de obscurantismo. Sin duda, serán capaces de degustar la ironía de esta situación con más sentido del humor que nosotros. Se reirán de nosotros. Sabrán que lo que nosotros llamábamos esquizofrenia era una de las formas bajo las que —a menudo por mediación de gente por completo corriente— la luz empezó a aparecer a través de nuestros espíritus cerrados... La locura no es necesariamente un hundimiento (breakdown); también puede ser una abertura (breakthrough)... El individuo que realiza la experiencia trascendental de la pérdida del ego puede o no perder el equilibrio de diversas maneras. Entonces puede ser considerado como un loco. Pero estar loco no es necesariamente estar enfermo, incluso si en nuestro mundo los dos términos se han vuelto complementarios... Desde el punto de partida de nuestra salud mental, todo es equívoco. Esta salud no es una verdadera salud. La locura de los otros no es una verdadera locura. La locura de nuestros pacientes es un producto de la destrucción que nosotros les imponemos y que se imponen ellos mismos. Que nadie se imagine que nos encontramos ante la verdadera locura, o que nosotros estamos verdaderamente sanos de la mente. La locura con la que nos encontramos en nuestros enfermos es un disfraz grosero, una caricatura grotesca de lo que podría ser la curación natural de esta extraña integración. La verdadera salud mental implica de un modo o de otro la disolución del ego normal...”

persuasión que el film ejerce sobre el espectador a nivel del inconsciente (Stam, 2001: 191 y ss.). Ensayos dedicados a *Psicosis* (Hitchcock, 1960) como *Psicosis, neurosis, perversion* de Reymond Bellour y *Psycho: The institutionalization of female sexuality* de Barbara Klinger, abordan el discurso fílmico como representación de procesos de perversión edípica y normalización del deseo (Bordwell, 1991: 235-41), enfoque continuado durante la década de 1990 por Slavoj Žižek.

Pero también la primera teoría feminista, que había llamado la atención sobre “los modos en que la imaginería femenina en nuestra cultura retrataba recurrentemente a las mujeres a través de un repertorio de caracterizaciones limitado, restringido y, por último, opresivo” (Carroll, 1996: 260), pronto habría de inclinarse por una interpretación psicoanalítica de tales retratos. Esta tendencia sería inaugurada en 1975 por Laura Mulvey en su ensayo *Visual pleasure and narrative cinema*, donde desarrolla la idea del cine de Hollywood traspasado por: a) el miedo del régimen patriarcal a una amenaza castrante; b) la erotización narcisista del cuerpo femenino por parte del régimen patriarcal como solución a tal amenaza. Mulvey halla en el cine de Hollywood que el *fetichismo* y el *voyeurismo* son los principales efectos de erotización sobre la mirada masculina. Para Mulvey, esta escopofilia inconsciente neutraliza la amenaza castrante representada por la *femme fatale* en el cine de Hollywood, asegurando así la permanencia del espectador a un objeto que le causaría miedo y a la vez placer.

Desde este contexto los estudios fílmicos se han ocupado de las representaciones del cuerpo del otro-femenino en el cine, criticando el discurso de la modernidad que portan o bien planteando nuevos enfoques a dichas representaciones, en algunos casos incluso sacando a la luz las relaciones de poder sobre los cuerpos-otros implícitas. Veamos las representaciones del otro-femenino en los estudios fílmicos, siempre teniendo en cuenta la representación de Verónica en *Caídos del cielo*.

4.3.3.1 Fetichismo y topografía del cuerpo femenino. En el artículo titulado *Pandora's Box: Topographies of curiosity*, Laura Mulvey retoma el tema del fetichismo / voyeurismo sobre el cuerpo femenino y estudia el mito de Pandora como prototipo de dos representaciones cinematográficas del cuerpo femenino: la androide erótica y la *femme fatale*. Para Mulvey, ambas representaciones están sexualmente fetichizadas y se basan en una topografía del cuerpo femenino donde se reconocen dos espacios, interior y exterior, relacionados respectivamente con lo repulsivo y lo deseado:

Ambas iconografías dependen de una topografía del interior / exterior. Una superficie bella que es atractiva y encantadora para un hombre enmascara bien un “interior” que es mecánico o un “exterior” que es engañoso. Ambas iconografías connotan incertidumbre, misterio y pueden ser leídas únicamente desde la muerte [...] en tanto la misión para la cual ella habría sido fabricada fue introducirse, seducir y propiciar la caída al hombre (1996: 55-6).

Esta representación topográfica del cuerpo femenino se manifiesta en el mito de Pandora mediante el elemento de la caja, objeto de la curiosidad fatídica. Siguiendo las huellas de la teoría psicoanalítica, Mulvey sostiene que la caja de Pandora “es una materialización desplazada, una sinécdoque, de aquellos aspectos del cuerpo femenino que son el sitio de la ansiedad y la repugnancia y Pandora misma personifica tanto su amenaza como su disfraz” (*Ibíd.*: 61). De este modo, a la belleza exterior del cuerpo femenino se contraponen su interior repulsivo, “metafóricamente representado por la caja y sus horrores expectantes” (*Ídem.*).

Una representación semejante del cuerpo femenino acontece en Verónica, cuya belleza exterior contrasta con su interior repulsivo, donde se aloja la herida / cicatriz. Se aprecia también la curiosidad fatídica de Humberto y el horror a la visión. La topografía del cuerpo de Verónica contiene el fetiche deseado y la cosa ominosa oculta bajo su superficie, siguiendo una dialéctica exterior-fascinación / interior-repugnancia:

para guardarse de la ansiedad de castración, la topografía del cuerpo femenino presenta una fachada y una superficie que distrae la psique masculina de la herida ocultada debajo, creando un interior y un exterior de oposición binaria. Mientras la máscara atrae y sostiene la mirada, la ansiedad produce un miedo de aquello que podría estar secretamente escondido. Esta estructura, de creencia en la fantasmagoría femenina, seguida de la repugnancia y el asco, es cercana a la estructura del fetichismo (*Ibíd.*: 63).

De este modo, el ícono de la caja es advertencia del interior femenino cuyo secreto se halla asociado a la sexualidad femenina, puesto que “la caja permite fácilmente una relación metafórica con los genitales femeninos, sustituto sugerido por la forma y la similitud imaginativa más que por la contigüidad” (*Ibíd.*: 57). Una mirada semejante ha sido reproducida por Paul Klee en su obra *Die Büchse der Pandora als Stilleben*, donde el pintor alemán ha representado “el receptáculo abominable como una especie de jarra en vez de una caja y la convirtió en un símbolo psicoanalítico: éste se torna en una vasija con forma de cántaro conteniendo algunas flores pero emitiendo vapores malignos de una abertura claramente sugestiva de los genitales femeninos” (Panofsky y Panofsky, en Mulvey, 1996: 59). Barbara Spackman por su parte, en la obra *Decadent genealogies*, sostiene que este fetichismo funesto se reproduce en la poesía simbolista

de D'Annunzio como repulsión ante el develamiento del cuerpo fascinante de la mujer, debatiéndose “entre una obsesión erótica con el cuerpo femenino y el miedo a la castración que éste significa” (Mulvey, 1996: 59). Ludmila Jordanova, en su obra *Sexual visions*, reflexiona en torno a la relación entre lo público / lo privado del cuerpo femenino y su topografía, sosteniendo que:

Los cuerpos femeninos, y, por extensión, los atributos femeninos, no pueden ser tratados como totalmente públicos, algo peligroso podría suceder, los secretos saldrían, si fuesen puestos a la vista. Incluso presentando algo como inaccesible y peligroso, una invitación a conocer y a poseer está siendo extendida. El secreto asociado con los cuerpos femeninos es sexual y está vinculado a las múltiples asociaciones entre mujer y privacidad (en Mulvey, 1996: 57).

La asociación topográfica de Jordanova demuestra la frontera moral en las representaciones psicoanalíticas del cuerpo femenino, separando lo exterior visible — bello disfraz— de lo interior secreto —horrible verdad—. Tal es la representación fetichista / voyeurista de Verónica en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*: cuerpo atractivo que oculta en el vientre la horrenda herida / cicatriz. De ahí que mientras el exterior femenino, o sea “la superficie de Pandora, fabricada y fascinante, es altamente fetichística, el interior de la caja contiene todo lo que el fetichismo reprueba: un cuerpo defetichizado [...] reducido a ser ese “inenarrable” otro de la máscara y vaciado de significado” (Mulvey, 1996: 59).

Mulvey y el feminismo en los estudios fílmicos evidencia que el tratamiento semántico negativo en la representación psicoanalítica del cuerpo femenino sería reproducido por el cine de Hollywood. Evidencia también la crisis del discurso de la modernidad por la inexistencia de una representación que integre los valores opuestos en un mismo cuerpo femenino y que abandone dicotomías morales como exterior / interior, belleza / fealdad, atracción / rechazo, propias de la modernidad.

4.3.3.2 Lo abyecto, lo monstruoso-femenino y el cine de terror. Julia Kristeva introduce la noción de *lo abyecto* para referirse al estado de de-constitución del sujeto provocado cuando el infante, durante el estadio del espejo⁸⁷, gusta de las excreciones de su cuerpo, siendo incapaz de reconocerse diferente a otros cuerpos (incluyendo el cuerpo materno), de tal modo que al construir su subjetividad autónoma adulta requiera también de elementos fronterizos. Lo abyecto es lo limítrofe, lo ambiguo, aquello que

⁸⁷ Véase *supra*, p. 204, nota 83.

no “respetar límites, posiciones fijas o reglas [y] perturba la identidad, el sistema y el orden” (Kristeva, en Creed, 1993: 8). Esto incluye “excreciones corporales tales como saliva, orina, heces y lágrimas, las cuales no son parte del cuerpo ni están completamente separadas de él (en este aspecto se asemejan a la piel)” (Elsaesser y Hagener, 2010: 121). Las películas que representan lo abyecto constituyen una oportunidad para la relación dialógica entre el ego del espectador y *lo maternal* (que remite a la unión infantil con la madre en el estadio del espejo) y son, por tanto, posibilidad de ruptura y superación del orden patriarcal. La otra posibilidad es el rechazo definitivo de lo abyecto y mantener la constitución del ego. Lo abyecto posibilita pues el *goce* en la de-constitución del ego mediante su relación con el *flujo* maternal y el abandono de la estructura masculina (la Ley paterna lacaniana) al entrar en contacto con lo limítrofe; constituyendo por tanto una amenaza permanente para la estructura patriarcal. Para Kristeva, lo abyecto propicia “un sistema de-estructurante y a-significante de lo inconsciente... el flujo esquizofrénico... [no] bloqueo esquizofrénico, es práctica estructurante y de-estructurante, el paso a las fronteras externas del sujeto y de la sociedad. Entonces —y sólo entonces— puede ser goce y revolución” (en MacCormack, 2009: 277). Tomando como base la teoría post-estructuralista de Kristeva, Barbara Creed postula que el cine de terror está fundamentado en lo abyecto y lo limítrofe.

el cine de terror abunda en imágenes de abyección, sobre todo el cadáver, entero o mutilado, seguido por una serie de desechos humanos como sangre, vómito, saliva, sudor, lágrimas y carne putrefacta. [...] Ver una película de terror significa un deseo no sólo de placer perverso (confrontar imágenes enfermizas, horrendas / ser llenado por el horror / desear lo indiferenciado) sino también un deseo [...] de botar y expulsar lo abyecto (del asiento del espectador). [...] Aunque la naturaleza específica del borde cambia de film a film, la función de lo monstruoso es la misma —poner de manifiesto un encuentro entre el orden simbólico y aquél que amenaza su estabilidad (1993: 10).

Creed presta atención a la mujer representada como monstruo en el cine de terror y la halla vinculada a lo abyecto y lo limítrofe, representación que denomina lo *monstruoso-femenino*. En relación a lo abyecto, lo monstruoso-femenino está asociado a lo excremental y lo menstrual, mientras que en relación al borde, supone el límite entre lo humano y lo monstruoso. Este límite se manifiesta entre un cuerpo apropiado y un cuerpo abyecto (que ha perdido su forma e integridad). Un cuerpo limpio, debidamente simbolizado, elimina todo rastro de naturaleza, lo que no sucede con el cuerpo femenino dado que sus funciones maternas siempre están comunicando su “deuda con lo natural”,

vinculándola permanentemente a lo abyecto, limítrofe y ambiguo. Creed sostiene que por esta razón lo monstruoso-femenino del cine de terror constituye una constante amenaza al orden patriarcal. Dado que las excreciones corporales son clave en la noción de horror —cultural y socialmente construida— su representación cinematográfica evidencia la separación de dos órdenes: la autoridad maternal y la Ley paterna.

Por un lado, las imágenes de desechos corporales amenazan al sujeto que está ya constituido, en relación a lo simbólico, como “entero y apropiado”. En consecuencia, llenan al sujeto —protagonista en el texto y espectador en el cine— de asco y repulsión. Por otro lado, ellas apuntan también a un tiempo en el que la “fusión entre madre y naturaleza” existía; tiempo en el cual las excreciones corporales, al separarlas del cuerpo, no eran vistas como objeto de vergüenza ni humillación. Su presencia en el film de horror puede invocar a una respuesta de disgusto por parte de la audiencia, situada como está dentro del orden simbólico social pero a un nivel más arcaico, la representación de las excreciones corporales puede invocar al placer de romper el tabú de lo sucio —descrito a veces como placer por la perversidad— y a un placer de retornar a ese tiempo cuando la relación madre-hijo estaba marcada por un despreocupado [*untrammelled*] placer de “jugar” con el cuerpo y sus excreciones (*Ibíd.*: 13).

Por otra parte, la teoría cognitiva aborda el cine de terror vinculando la representación de lo monstruoso con sus efectos en el público. Noël Carroll sostiene que, a diferencia de otros, “el terror parece ser uno de aquellos géneros en los que las respuestas emotivas del público, idealmente, van paralelas a las emociones de los personajes [quienes] se acobardan ante los monstruos, contrayéndose a fin de evitar las garras de la criatura pero también para evitar el roce accidental con este ser impuro” (Carroll, 1990: 17). Para Carroll, las reacciones emocionales de los personajes “proporcionan un conjunto de instrucciones, o más bien ejemplos, acerca del modo en que el público ha de responder a los monstruos en la ficción —esto es, acerca del modo en que se supone que debemos reaccionar a sus propiedades monstruosas—” (*Ibíd.*: 17-8). Esta identificación⁸⁸ del espectador parte de dos reacciones del personaje ante lo monstruoso: la repulsión y la sensación de amenaza⁸⁹. En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, el cuerpo de Verónica es representado desde la repulsión y la amenaza para Humberto, vinculándola a lo monstruoso, de modo tal que el espectador sentiría repulsión y rechazo ante el cuerpo de Verónica y su herida / cicatriz. Siguiendo la clasificación de Carroll, la *metonimia terrorífica* hace que un personaje no monstruoso en sí mismo se

⁸⁸ Véase Alain Badiou, “El cine como experimentación filosófica”, pp. 31-2: “el cine es la perfección del arte de la identificación. No hay ningún otro que permita con tal fuerza la identificación, y el cine es un arte de masas por esta razón, porque en el fondo tiene una capacidad infinita para la identificación”.

⁸⁹ Reacciones ligadas a nuestra definición de lo grotesco. Véase *supra*, p. 52.

haga monstruoso al vincularlo a objetos o partes del cuerpo repulsivas y amenazantes (*Ibíd.*: 51-2). Verónica se torna monstruosa al quedar vinculada a su herida / cicatriz.

Carroll sostiene además que la reacción del espectador es la manifestación de un estado emocional —p.ej. el terror— constituido por "elementos cognitivos [tales como] las creencias y los pensamientos hacia el objeto terrorífico" (*Ibíd.*: 26). Luego, es frente al objeto terrorífico que el sujeto despliega sus creencias y pensamientos, estableciendo así una relación *evaluativa* hacia él. Esta relación se construye de manera unilateral en la decisión que el sujeto toma ante el objeto terrorífico, en base a sus *creencias* y *pensamientos* hacia él. Tales creencias y pensamientos se definen por el discurso de la modernidad que mediante la Ilustración distancia lo no humano y lo sobrenatural.

Es posible que haya una conexión entre la novela de terror y la Ilustración que pueda basarse en consideraciones conceptuales antes que en consideraciones empíricas [...] la emoción del terror-arte incluye una noción de la naturaleza que el monstruo —en el que se centra la emoción— viola. [...] los monstruos aterradores entonces encarnan la noción de una violación de la naturaleza. Pero para tener una violación de la naturaleza se necesita una concepción de la naturaleza —una concepción que relegue a los seres en cuestión al reino de lo no natural—. [...] La concepción científica del mundo de la Ilustración, sin embargo, suministra una norma de lo natural que posibilita el espacio conceptual necesario para lo sobrenatural (*Ibíd.*: 57).

Así como el personaje de la obra de terror (novela o film) reproduce en el espectador la repulsión y el miedo ante la amenaza del otro-femenino, el discurso de la modernidad y la Ilustración reproduce en esta representación la distancia entre lo normal y lo anormal, lo humano y lo amenazante, entre lo moralmente aceptado y lo reprobado. En referencia a la Ilustración como fundamento del discurso de la modernidad, Carroll profundiza en la lectura kantiana de la *belleza*, según la cual la belleza humana tiende a vincularse con la realización de la categoría de ser humano como tal. Carroll sostiene que "la manera en que se representa un grupo humano como depravado es retratarlo como no bello o feo, esto es, como una instancia imperfecta o defectuosa de la categoría de ser humano" (2003: 90). La representación de lo monstruoso se vincula así, moralmente, a lo socialmente desaprobado:

la belleza, dada la historia de su asociación con la bondad moral, es una pista *prima facie* para lo bueno; la imaginería horrenda es una pista *prima facie* para la depravación moral. Estas pistas pueden ser reforzadas o canceladas por el texto sucesivo (visual o verbal). Con mayor frecuencia, en la cultura popular, las imágenes de horror y fealdad resultan malvadas, confirmando nuestra sospecha inicial, basada en la fealdad del monstruo. Esta sospecha inicial puede ser revertida, pero ello lleva trabajo extra para el artista. La homología —belleza / bueno :: fealdad / malo— provee el patrón de inferencia inicial (o por defecto) que la audiencia generalmente usa para descifrar tal imaginería (*Ibíd.*: 104, nota 36).

En *Caídos del cielo*, de acuerdo al discurso de la modernidad que reproduce, la herida / cicatriz es representada como lo no-humano, corporalidad moralmente desaprobada, amenazante y rechazada. Repulsiva y deforme, la herida / cicatriz del otro-femenino representa aquello que Kristeva llama lo abyecto y Creed, lo monstruoso-femenino.

En esta sección, las representaciones del cuerpo femenino se muestran desde dos enfoques distintos: el horror a lo monstruoso de Carroll se centra en espectadores cuyo marco referencial es el discurso de la modernidad, mientras que lo abyecto de Kristeva y Creed se centran en la posibilidad de socavar tal discurso mediante la de-constitución del sujeto. Las ideas de Kristeva requieren dejar atrás el discurso de la modernidad pues si el espectador se hallase estructurado bajo el orden simbólico de la Ley paterna, en términos lacanianos, entonces rechazaría la posibilidad de lo abyecto-maternal y conservaría la constitución de su ego. Ello supone un conflicto que se representa en *Caídos del cielo*: la posibilidad conflictiva de dejar atrás una modernidad en crisis y aceptar al otro-femenino (representado desde lo monstruoso) estableciendo una relación con él⁹⁰. Este conflicto se manifiesta en la atracción / rechazo hacia Verónica y el deseo / repulsión por su cuerpo femenino asociado a la vez a la belleza y a la monstruosidad.

Lo abyecto es posibilidad que depende de la disposición y decisión del espectador pero también del medio y el discurso dominante que condicionan sus creencias y pensamientos. Por ello, la representación de lo abyecto y lo monstruoso no implica necesariamente la relación entre sujeto y otredad. *Caídos del cielo* demuestra precisamente que no basta representar lo abyecto para socavar el orden social y que por el contrario puede reforzarlo: al representar lo abyecto (herida / cicatriz) y lo monstruoso-femenino (Verónica) desde el punto de vista de la clase alta y media conservadoras, el cuerpo de Verónica termina siendo moralmente descalificado y socialmente desaprobado por la clase alta, media e incluso obrera (Don Lizardo, Humberto y los vecinos, respectivamente). De este modo, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* logra radicalizar el rechazo hacia el otro antes que su aceptación.

De este modo la posibilidad de relación y diálogo con la otredad se aleja. Una primera aproximación a la posibilidad de relación sujeto / otredad es la representación

⁹⁰ El concepto de *relación* es clave en las ideas de Kristeva: se trata de una relación que permita el *diálogo* con el otro, que permita el *flujo esquizofrénico* del sujeto antes que bloquearlo con el psicoanálisis, entendiendo la esquizofrenia no como enfermedad ni locura sino como proceso psicológico hacia la salud del sujeto, tal como lo plantean Deleuze y Guattari, junto a Laing.

de la herida / cicatriz como trauma en el marco de la noción de memoria, tal como veremos a continuación.

4.3.3.3 Herida, trauma, memoria y relación. Volviendo a la representación de la herida / cicatriz desde la histerización de la mujer, Freud observó que “el trauma psíquico, o bien el recuerdo de él, obra al modo de un cuerpo extraño que aún mucho tiempo después de su intrusión tiene que ser considerado como de eficacia presente” (1992a: 32). Para el psicoanálisis, el trauma (nombre griego para *herida*) se limita al cuerpo de la paciente histérica, mientras el observador permanece aislado en su análisis y conocimiento del cuerpo femenino y los efectos del trauma. Contraria a esta posición positivista de la psicología y superando la modernidad, Panayiota Chrysochou ha sostenido que la observación de una herida traumática permite la construcción de una relación entre el cuerpo que acoge la herida y todo observador que asiste a su visión. En *Sight as trauma: The politics of performing and viewing the body on stage*, la psicóloga sostiene que la visión de la herida traumática supone “un colapso ineluctable de los límites entre lo privado y lo público, lo que en sí ya es un asunto traumático; este colapso es confirmado por el trauma de la herida misma, que sirve como una marca ambivalente entre lo privado y lo público, entre percepción y representación” (Chrysochou, 2012: 33). El supuesto aislamiento del observador queda así relegado a un ideal positivista dada la relación que el hecho traumático (revelado en la herida expuesta) crea entre observador y observado. En ese sentido, Cathy Caruth sostiene que “el trauma no es simplemente el trauma del sí mismo o del uno mismo sino el trauma de un otro [...] refiere a una herida que tiene una voz y el poder de “hablar” su propio trauma, y propone que la historia del trauma de uno está ligada al trauma de otro” (en Chrysochou, 2012: 67).

La memoria común entre el cuerpo que acoge la herida traumática y su observador propicia un diálogo que reemplaza el impacto inicial de la visión traumática por una relación con el otro. La reflexión de Chrysochou es un intento de relación entre el sujeto normal y el otro representado como lo anormal, entre lo humano y lo no-humano, entre lo significativo y las representaciones que escapan a la significación normativa.

Mediante el alejamiento de Humberto y Verónica por la herida / cicatriz, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* conserva la noción del psicoanálisis según la cual el trauma actúa cual “cuerpo extraño” ejerciendo una acción presente y eficaz sobre el cuerpo. Al

ser vista por Humberto, la herida / cicatriz en Verónica frustra su relación, derivando en la desaprobación y descalificación del cuerpo del otro-femenino. De este modo se conservan las representaciones del discurso de la modernidad antes que superarlas.

Esta descalificación y rechazo del cuerpo del otro-femenino antes que la relación con él son examinadas por nuevas corrientes post-estructuralistas a partir de las relaciones de poder implícitas en sus representaciones, tal como veremos en la siguiente sección.

4.3.3.4 Neo-noir y la *femme fatale* o la mujer-a-ser-resuelta. La teoría post-feminista ha retomado el tema de la *femme fatale* en su lectura del cine *neo-noir* de las décadas de 1980 y 1990⁹¹. Katherine Farrimond concibe a la *femme fatale* como “un mito particular que ha evolucionado partiendo de unas cuantas performances específicas, y ha cristalizado, por medio del pastiche de personajes y de imágenes, en una definición sobredeterminada de la mujer en el noir” (2011: 9). Por su parte, Stacy Gillis entiende la figura de la *femme fatale* “como una constelación de tropos y características que emergen de las preocupaciones en torno a la mujer y el poder” (en Farrimond, 2011: 7). Para el post-feminismo, una característica primordial del *noir* y el *neo-noir* consiste en la representación de la *femme fatale*⁹² a ojos masculinos no para “mirarla” sino para “resolverla” de modo tal que “la condición de la *femme fatale* de ser-resuelta apunta hacia el potencial que tiene esta figura para representar una crítica y, a la vez, la conveniencia de adjudicarse, en un sentido patriarcal, el derecho a un completo conocimiento de los cuerpos, intenciones, sexualidades y deseos de las mujeres” (Farrimond, 2011: 226). En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, el carácter elusivo y ensimismado de Verónica se plantea como una condición corporal *a-ser-resuelta* cuyo carácter enigmático se intensifica con la visión de la herida / cicatriz.

La representación de toda *femme fatale* sería un mecanismo de adjudicación masculina del poder sobre el cuerpo femenino, representación que no se limitaría al *noir*

⁹¹ Abrams señala dos características fundamentales del *neo-noir* que lo diferencian del *noir*. Véase Jerold Abrams, *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, p. 7: “Primero la locación: lo que solía ser el ‘espacio’ contemporáneo de la ciudad de Los Ángeles ahora se vuelve el ‘tiempo’ del futuro y el pasado distantes. Segundo, el personaje: más que buscar un criminal en la ciudad que lo rodea, el detective va ahora a la búsqueda de sí mismo, de su propia identidad y de cómo pudo haberla perdido [...] El personaje se encuentra “dividido” en contra de sí mismo, aunque no emocionalmente como en Shakespeare, sino más bien epistemológicamente: dividido en dos personas a la vez en tanto que una busca a la otra”.

⁹² Para apreciar el simbolismo nictomorfo de la *femme fatale* y su vínculo con Verónica, véase *supra*, p. 150. Con respecto a ciertas características narrativas de la *femme fatale* en perjuicio del héroe del *noir* y *neo-noir* presentes en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, véase Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum*, p. 150: “por más que la *femme fatale* resulte finalmente destruida [...], su imagen sobrevive a su destrucción física como elemento que domina la escena”.

y *neo-noir*. Farrimond sostiene que la enigmática deformidad física de personajes femeninos en films como *The faculty* (Rodríguez, 1998) y *Alien resurrection* (Jeunet, 1997) es la variación, para el género de terror y ficción, de una estructura narrativa detectivesca que facilita la intervención en la subjetividad femenina y en su cuerpo, lo cual implica una relación de poder manifiesta (*Ibíd.*: 228). La representación de la *femme fatale* como enigma puede extenderse a todo film cuya estructura narrativa se base en un caso como excusa para que el “detective” investigue el verdadero enigma *a-ser-resuelto*: la mujer. De este modo, la representación de la *femme fatale* se extiende a otros géneros, desde la ciencia ficción hasta el film de adolescentes, pues “los modos en que las mujeres son presentadas en la pantalla son frecuentemente informados por imperativos cinemáticos que alientan ellos mismos la investigación de su cuerpo, sea que causen deseo u horror” (*Ibíd.*: 22). Este saber el cuerpo femenino a través de la *femme fatale* implica una relación de poder que se ha conservado “precisamente porque fuerza al espectador a decidir si actúa como un sujeto moderno con poder o si es simplemente entendida como la expresión de un impulso inconsciente de muerte; de hecho, si estamos dispuestos a concebirla como una figura independiente o una mera figura de protección para la ansiedad masculina” (Bronfen, 2004: 114).

Iniciando la segunda mitad del siglo XX, Alfred Hitchcock habría planteado esta problemática sumiendo al espectador en la disyuntiva “detectivesca” de dominar a la mujer y al riesgo de muerte que la acompaña o temerla. En las últimas películas de Hitchcock como *Vértigo*, *Psicosis*, *Los pájaros* y *Frenesí* (Hitchcock, 1972), “la violencia hacia las mujeres se incrementa” (O’Neill, 1997: 311), aspecto de la trama que va de la mano con la “abrumadora” tendencia técnica del director británico a hacer uso de “la narración y la cámara para controlar, investigar e inmovilizar a sus personajes femeninos” (*Ídem.*). El flujo de violencia hacia la mujer en estas obras —aunque la lista podría extenderse a *Tuyo es mi corazón* (Hitchcock, 1946) e incluso *Rebecca* (Hitchcock, 1940)— no se limita a demostrar “la imposibilidad de una felicidad sexual o romántica” (*Ídem.*), antes bien, Hitchcock sugiere que la incapacidad de realizar y sostener una relación afectiva con la mujer es sintomático en el hombre moderno y así, tomando como marco al *film noir*, invita al espectador a pensar la representación de la mujer como *el* elemento *a-ser-resuelto*, intervenido y violentado. Al reflexionar sobre el gusto por el *film noir*, Hitchcock hace más evidente su efecto morboso, más notorias las particularidades fascinantes y adictivas del intervencionismo sobre el cuerpo del otro-

femenino encarnado en la *femme fatale*, lo cual deviene una característica de su obra: mostrar “lo que las gentes hacen con las cosas buenas, y el tema general se convierte en la podredumbre de la humanidad” (Hitchcock, en Truffaut, 1974: 280). Cerrando el siglo XX, en contra del discurso de la modernidad y su representación del cuerpo del otro-femenino como monstruoso y del hombre como sexualmente perverso, *Trouble everyday* (Denis, 2000) critica duramente a la comunidad científica, el sistema hospitalario y la industria médica, de tal modo que “expande el espectro del terror y ofrece una reflexión cinematográfica inusual en torno a la ética de la ciencia sexual y de la mirada medicalizada, en particular en su construcción y patologización del otro” (Downing y Saxton, 2010: 128).

El discurso fílmico de *Caídos del cielo* representa a Verónica mediante rasgos físicos y psicológicos que invitan al espectador a observar, interrogar, saber y dominar el cuerpo del otro-femenino como enigma *a-ser-resuelto*. La representación de Verónica despliega así los dos efectos de la *femme fatale*, según Bronfen: la atribución masculina de poder sobre el cuerpo femenino enfermo y desprotegido, y el miedo y rechazo al peligro de muerte.

La teoría postfeminista desarrollada por Gillis, Farrimond y Bronfen en torno a la relación entre la observación y la dominación del cuerpo femenino a través de su representación cinematográfica como *femme fatale* es profundizada por la teoría de la vigilancia propuesta por Lisa Downing y Libby Saxton, en la obra conjunta *Film and Ethics*. Siguiendo a Michel Foucault, las autoras sostienen la necesidad de elucidar los mecanismos mediante los cuales el poder se manifiesta al interior del discurso fílmico sobre los cuerpos representados, mecanismos de saber y de poder que se despliegan en los cuerpos y se manifiestan como prácticas de observación y dominación. Para Downing y Saxton, la teoría de la vigilancia de Foucault plantea argumentos que desafían la “ubicuidad y complejidad de las formas de observación, escrutinio y control en las instituciones societales modernas. La importación de este modelo al mecanismo de la mirada-a y de la mirada-al-interior-de un film, podría permitir una manera de pensar la observación que re-politice y re-etice algunos de los clichés de la teoría de la mirada” (2010: 120-1). La teoría de la vigilancia puede esquematizarse en el modelo del panóptico: se distribuyen circundantemente a presidiarios en el anillo periférico donde “se es totalmente visto, sin ver jamás”, mientras el vigilante ocupa la torre central, donde “se ve todo, sin ser jamás visto” (Foucault, 1992b: 198). Así, las relaciones de

poder se mantienen gracias a una “maquinaria que garantiza la asimetría, el desequilibrio, la diferencia” (*Ibíd.*: 205), desplegándose en una instancia microsocial entre vigilante y vigilado. Se trata pues de:

un "saber" del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas [...] Se trata en cierto modo de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas (*Ibíd.*: 33).

Esta instancia se reproduce entre el espectador y los cuerpos representados en una película de modo tal que, del panóptico a la obra cinematográfica, los cuerpos se despliegan como representaciones donde se articulan relaciones de poder entre un observador y el cuerpo observado, examinado, conocido, en nuestro caso el cuerpo del otro-femenino.

4.3.4 Ver / saber / poder el cuerpo-otro

En este título hemos apreciado cómo el discurso de la modernidad basado en la exaltación del sujeto, la razón y la Ilustración, ha producido una serie de representaciones del cuerpo del otro-femenino desde la medicina (s. XVII-XVIII), las ciencias humanas (s. XIX-XX) y los estudios fílmicos (s. XX), representaciones traspasadas por una moral sostenida por la modernidad que se despliega a nivel social, familiar e individual. En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, la representación del cuerpo del otro-femenino (Verónica) continúa y reproduce el discurso de la modernidad y conserva sus matices morales: sus anormales rasgos corporales físicos (herida / cicatriz y vientre) y psicológicos (histeria y maníaco-depresión) la definen como mujer anormal, otredad-femenina fuera de la normativa social. Pero esta normalidad está subjetivada en el conservadurismo criollo de la clase alta (los Díaz-Canseco), seguido por la clase media (Humberto) y la clase media-baja (los inquilinos), de modo tal que las representaciones de los cuerpos de la otredad evidencian los mecanismos de observación, escrutinio, vigilancia, calificación / descalificación y aprobación / reprobación, en tanto relaciones de poder que sobre ellos se ejerce. Tal es el caso de Verónica, cuya representación es desaprobada, descalificada y rechazada socialmente por los vecinos, Humberto y Lizardo Díaz-Canseco. Entre el discurso de la modernidad y sus representaciones de los cuerpos de la otredad anormal se aprecian las relaciones de poder entre el sujeto y la otredad.

Como sostiene Foucault, el poder no se manifiesta como maquinaria que reprime sino como una instancia de relaciones que “circula, produce cosas, induce al placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo más como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social” (1999b: 48). Desde las representaciones de los cuerpos por la medicina hasta su divulgación en el cine y los estudios fílmicos, pasando por las políticas estatales de salud sexual y las ciencias humanas,

el problema consustancial a la correcta representación permea toda una serie de prácticas y componentes sociales. El problema de la representación, para Foucault, no radica en el condicionamiento del pensar a lo largo de los últimos trescientos años, en lo que a la filosofía se refiere [...] radica, más bien, en la delimitación de los muchos disparates; o del disparatado pensar que lleva a la conjunción de prácticas políticas y sociales que conforman y constituyen el mundo moderno, concernido por principios tales como los de orden, verdad y etcétera... (Rabinow, 1991: 328-9).

La industria cinematográfica se inserta en esta red productiva y circulatoria de discursos y representaciones, de ver y saber los cuerpos de la otredad sujetos así a relaciones de poder. El sujeto de la modernidad sabe al otro desde las representaciones que de él se hace pues “el saber se convirtió en una especie de cosa pública. Saber significaba ver de forma evidente lo que todo individuo, situado en las mismas condiciones, podría ver y comprobar” (Foucault, 1985: 46). El poder sobre los cuerpos-otros se da como saber vinculado a sus representaciones, las cuales impregnan su reproducción, divulgación e intercambio.

Consideremos las representaciones cinematográficas de los cuerpos-otros bajo el enfoque de James Clifford cuando afirma que: “un discurso es una configuración cultural-política de la ‘actitud textual’ [que] se solidifica en un cuerpo de rígidas configuraciones culturales que determinan lo que un individuo puede expresar acerca de una realidad determinada. Esta ‘realidad’ cristaliza como un campo de representaciones producidas por el discurso” (2001: 313). Así, las representaciones de los cuerpos-otros producidas por la modernidad suponen un riesgo para la modernidad misma pues sus intentos por “dicotomizar el continuum humano en los contrastes nosotros-ellos y en esencializar al ‘otro’ resultante [...] funcionan para suprimir una auténtica realidad humana” (*Ibíd.*: 307). Es por ello que en el curso de la modernidad, como hemos apreciado, desde el s. XVIII al XX, las representaciones del cuerpo del otro-femenino se nutren de sus antecesoras y se renuevan pero a su vez evidencian cuestionamientos y crisis.

Es en el seno del discurso de la modernidad donde ocurren estos cambios y crisis de representaciones de la otredad que ella produce. La crisis del discurso de la modernidad y sus representaciones se hace evidente hacia finales del s. XX por la contundente crítica de Deleuze y Guattari a las representaciones psicoanalíticas de Freud y Lacan y por las ideas de-estructurantes planteadas por Kristeva. Desde la filosofía y la historia, la influencia de Foucault nutre una serie de estudios críticos al discurso de la modernidad, sus representaciones y sus mecanismos de saber / poder; entre ellos, la reflexión post-feminista de la *femme fatale* y el cine *neo-noir* (Farrimond, Gillis y Bronfen), la nueva aproximación a la teoría del trauma y la memoria (Chrysochou y Caruth) y la teoría de la vigilancia aplicada a los estudios fílmicos (Downing y Saxton). Estas aproximaciones a la crisis de las representaciones del otro por la modernidad constituyen una problemática en torno al sujeto moderno en su constitución ontológica, epistemológica, ética, etc. y a la posibilidad / imposibilidad de su relación con el otro.

La representación del cuerpo del otro-femenino en *Caídos del cielo* se nutre pues de las representaciones producidas en el seno de la modernidad para reproducirla en su versión más arcaica, vinculada a las representaciones divulgadas por la medicina, la psicología y el psicoanálisis. Ello complementa la subjetivación del conservadurismo en los personajes de los Díaz-Canseco, Humberto y los vecinos que condenan y rechazan a Verónica, el otro-femenino, por su representación. Pero este rechazo se conflictúa dramáticamente a nivel afectivo cuando Humberto pierde trágicamente al otro-femenino a quien finalmente amaba y con quien deseaba mantener una relación afectiva.

En *Caídos del cielo* se pone de manifiesto la crisis del discurso de la modernidad así como el problema y los cuestionamientos en torno al sujeto y su relación con la otredad.

4.4 Lo Grotesco: Negación de la relación sujeto / otro

4.4.1 Relación sujeto /otro en la modernidad

Pierre Jourde y Paolo Tortonese han sostenido que el tema del doble “expone la cuestión de la unidad y de la unicidad del sujeto, y se manifiesta por la confrontación sorprendente, angustiante, sobrenatural de la diferencia y de la identidad” (1996: 15-6). Para Juan Herrero, esta confrontación “se percibe desde la conciencia de un sujeto [enfrentado] al enigma de su propia identidad” (2011: 24) o más aún, enfrentado al desconcierto entre dicho sujeto y un otro semejante a él.

En *Caídos del cielo* esta tensión se representa en la diferencia / semejanza entre Humberto y Verónica. Lo que inicialmente invita a Humberto a ayudarla es un conjunto de diferencias a partir de las cuales el sujeto se representa social y moralmente superior al otro-femenino (ver Tabla 3). Su potestad de brindar ayuda a Verónica se basa en saberse “superior” al otro-femenino.

Será pues la inesperada semejanza con el otro-femenino lo que sorprenda y angustie al sujeto: cuando Humberto aprecia la herida / cicatriz de Verónica se percibe semejante a ella por la herida / cicatriz de su rostro. Esta semejanza desbarata la relación de Humberto basada en la diferencia y superioridad sobre el otro-femenino, pues al comprobar su semejanza en la herida / cicatriz, no habría motivo para que justifique superioridad alguna sobre Verónica ni la ayuda como persona anormal y necesitada.

Tabla 4. Representación del sujeto y el otro-femenino basada en la diferencia

Humberto	Verónica
Éxito en la vida	Deseo de muerte
Extrovertido	Introversa
Comunicativo	Ensimismada
Tranquilo	Explosiva
Cuida su vida	Arriesga su vida
Optimista	Pesimista
Da ayuda	Necesitada de ayuda
Autosuficiente	Desvalida
Ofrece su casa	No tiene a donde ir
Normal	Anormal
Ecuánime	Acusa locura
Racional	Irracional

En el discurso fílmico de *Caídos del cielo* los rasgos de Verónica se representan casi en su totalidad como lo opuesto a los de Humberto. Entonces la herida / cicatriz asemeja inesperadamente a personas que el sujeto representa inicialmente como diferentes, casi opuestas. La escisión inicial de Humberto frente al otro-femenino no se justifica más y así surge una semejanza que aquél percibe con angustia, rechazándola.

La teoría de Jourde y Tortonesse se aleja de la representación psicoanalítica del doble. Como apreciamos en una sección anterior, para Freud el doble es encarnación de lo ominoso, manifestación angustiante del deseo edípico ante la mujer castrante. Freud recurre a la narrativa romántica de E.T.A. Hoffmann —*El hombre de la arena*— y Adalbert von Chamisso —*La maravillosa historia de Peter Schlemihl*—, para explicar la manifestación de una anomalía sexual y familiar. Para Jourde y Tortonesse, en cambio, el tratamiento del doble en las obras del romanticismo expresa la confrontación

entre diferencia e identidad en el sujeto, conflicto ontológico generado en el seno de la modernidad. Este conflicto ontológico se basa en el distanciamiento ideal del sujeto respecto de su mundo:

La crisis de la identidad y de la conciencia individual en el Romanticismo viene a poner de relieve el dinamismo infinito del Deseo que choca contra los límites que impone al ser humano la realidad aparente del mundo. En ese contexto surge la filosofía idealista de Fichte que elabora un sistema basado en la oposición entre el Yo Absoluto y el yo finito o relativo. El Yo Absoluto afirma su libertad generando el mundo exterior por oposición a sí mismo, y ese mundo incluye al yo empírico o relativo. Éste es un yo desdoblado que debe oponerse también a sí mismo para afirmarse como yo real representándose el mundo frente a él. El Yo Absoluto es el yo deseado por el yo relativo que se encuentra escindido y debe afirmarse enfrentándose a la sensación de vacío y a la nada. Para eso tiene que convertirse en “otro”, identificarse con un “doble” que sea el reflejo o la imagen en negativo de alguna de sus múltiples aspiraciones (Herrero, 2011: 22).

Comprobar su identificación con un otro relativo sería para el sujeto echar por la borda la afirmación que hace de sí mismo en su aspiración al Yo absoluto. De ahí el terror y angustia con que la ficción romántica expresa la visión de un doble: identificación negativa que lo priva de su Yo ideal. Esto es lo que sucede con Humberto en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, al identificarse semejante a la otredad, Verónica.

La lectura moral permanece en esta escisión del sujeto, pues el doble está vinculado al lado “negativo”, “oscuro” o bien al “inconsciente” del sujeto, el cual amenaza su aspiración al Yo ideal.

La narrativa romántica plantea el problema del idealismo en el discurso racionalista de la modernidad. René Girard ha considerado que la problemática del sujeto escindido pone de manifiesto “la progresiva desaparición de las diferencias que constituían el orden en la sociedad tradicional; [orden que] ha sido sustituido por el de las falsas diferencias ‘románticas’ puramente individuales y desprovistas de contenido real” (*Ibíd.*: 40). Esta crítica al idealismo del sujeto, aplicable al psicoanálisis desde Freud a Lacan, corresponde a una profunda debilidad en el centro mismo del discurso de la modernidad:

la modernidad desde finales del siglo XVIII (aparición de la literatura fantástica y del tema del doble) corresponde a una crisis general y a la instauración del reino de la violencia, pero sin un retorno al orden, en una creciente indiferenciación que solo suscita diferencias locales y momentáneas, que son etapas de la destrucción generalizada. El individualismo occidental, al haber divinizado al sujeto, lo ha encerrado en contradicciones insolubles: tiene que afirmarse como un absoluto, pero no puede hacerlo sin encontrarse con el otro (Girard, en Herrero, 2011: 40-1).

La aspiración de la modernidad hacia un individualismo idealista, por tanto, deja de lado la experiencia de la “relación” entre sujeto y otro, relación que para Girard constituye el fundamento ontológico de ambos⁹³:

Cada subjetividad debe fundar el ser de lo real al interior de su totalidad y afirmar “yo soy aquel que soy” [...]. Se trata de saber, en efecto, quién será el heredero, el hijo único del Dios muerto. Los filósofos idealistas creen que se trata de responder Yo para resolver el problema. Pero el Yo no es un objeto contiguo a otros Yo-objetos; está construido por su relación con el otro y no puede considerársele afuera de esa relación. Es esa relación lo que viene forzosamente a frustrar su esfuerzo por sustituir al Dios de la Biblia. La Divinidad no puede elegir ni el Yo ni el Otro. Ella se mueve perpetuamente entre el Yo y el Otro (*Ibíd.*: 41).

La problemática ontológica del discurso de la modernidad que se basta en el sujeto (y su razón), rechazando al otro y su relación con él, es representada en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* como lo grotesco. La representación de lo grotesco contiene las implicancias valorativas que se aplican a los cuerpos-otros social y moralmente desaprobados, descalificados y rechazados. La anormalidad inscrita en el cuerpo femenino de Verónica expresa la perspectiva conservadora del sujeto de clase media, representado por Humberto, frente al otro, y la valoración negativa que atribuye a ese otro, frustrando y negando toda relación entre ellos.

De este modo, lo grotesco se constituye como el conjunto de representaciones de la imposibilidad de la relación —desde la perspectiva conservadora de la modernidad— entre el sujeto y el otro. En las representaciones de lo grotesco, por tanto, se inscribe el conflicto que surge de la escisión ontológica entre sujeto y otredad, tanto a nivel social, cultural y afectivo, en una determinada realidad. En nuestro caso, las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, nos aproximan a la escisión entre sujeto y otro (a nivel social, cultural y afectivo) y la imposibilidad de relación entre ellos, en el contexto de la realidad peruana hacia fines de la década de 1980.

4.4.2 Negación de la relación sujeto / otro en *Caídos del cielo*

El culto al individualismo y la razón en el discurso de la modernidad tiene como correlato una actitud ética de negación de la relación con la otredad, negación que desde una perspectiva conservadora se representa como amenaza angustiante, como lo

⁹³ Es conveniente referirnos aquí a la mirada de Jung en torno a la *integridad del sujeto*. Véase Carl G. Jung, *La psicología de la transferencia*, p. 110: “El individuo nunca es perfecto sin relación a los demás hombres. El hombre aislado carece de integridad, pues sólo alcanza ésta por medio del alma, que a su vez no puede existir sin su otro aspecto, el cual siempre se encuentra en el ‘tú’. La integridad consiste en la integración del yo y el tú, que aparecen como partes de una unidad trascendental”.

peligroso, terrible y rechazable para el sujeto⁹⁴. Tal es su representación en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, donde la posibilidad de relación con el otro-femenino conduce a un final nefasto cuyas consecuencias representan la experiencia del sujeto envuelto en la tragedia. La ética del sujeto (Humberto) hacia el otro-femenino (Verónica) está teñida de moraleja y advertencia ética ante el peligro de relacionarse afectivamente con el otro-femenino.

De este modo, la perspectiva conservadora del sujeto frente al otro social y cultural expresa, ahora a nivel afectivo, la angustia por su coexistencia con la otredad, en este caso con el otro-femenino. El rechazo al otro en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* pasa no sólo por la descalificación / desaprobación de Verónica mediante su representación en el discurso fílmico, pasa también por la representación de una ética según la cual el sujeto debería abstenerse de toda ayuda al otro y de toda relación afectiva, a riesgo de caer en la tragedia de Humberto.

Acorde con el discurso de la modernidad, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* representa el rechazo a la otredad mediante la negación y la imposibilidad de ayudar y relacionarse afectivamente con el otro-femenino. La representación de esta imposibilidad de la relación sujeto / otro es lo que hemos identificado como lo grotesco-afectivo.

* * *

⁹⁴ La angustia y fatalidad del amor apasionado entre sujeto / otro-femenino se asocia al discurso de la modernidad y su privilegio del sujeto racional, enmarcando la actitud ética del sujeto ante al otro-femenino y su relación como peligro y amenaza. Véase Anthony Giddens, *La transformación de la intimidad*, pp. 43-4: “el amor apasionado [...] implica una conexión genérica entre el amor y la atracción sexual. El amor apasionado está marcado por una urgencia que lo sitúa aparte de las rutinas de la vida cotidiana, con las que tiende a entrar en conflicto. La implicación emocional con el otro es penetrante — tan fuerte que puede conducir al individuo o a los dos individuos a ignorar sus obligaciones ordinarias. [...] Cada cosa del mundo parece adquirir una frescura nueva [...]. En el nivel de las relaciones personales, el amor pasión es específicamente desorganizador, en un sentido similar al carisma; desarraiga al individuo de lo mundano y genera un caldo de cultivo de opciones radicales así como de sacrificios. Por esta causa, enfocado desde el punto de vista del orden social y del deber, es peligroso”.

Capítulo 5

Representación cinematográfica de la nación peruana

Culminamos así nuestra experiencia como espectadores e intérpretes del discurso fílmico de *Caídos del cielo* en relación a la realidad que refiere: la nación peruana a fines de la década de 1980. Recontextualizar su discurso fílmico nos aproximó a esta realidad peruana en tres niveles que han delineado nuestra tesis: lo social, lo cultural y lo afectivo. Ello implicó considerar la realidad peruana y su historia, rehistorizarla, aun cuando ello supone volver sobre las huellas que la conducen a nuestro presente. En este último capítulo nos ocuparemos de la cuestión de la nación en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*. Para ello nos apoyamos en los capítulos precedentes y profundizamos en las representaciones de lo grotesco en relación a la nación peruana referida.

5.1 Lo grotesco: Conflicto, negación y ruptura en la nación peruana

Si un principio caracteriza a las representaciones de lo grotesco en *Caídos del cielo* es el carácter de conflicto, ruptura y negación entre las dos presencias que lo constituyen. Según lo observado, la presencia subjetivada como normal entra en conflicto con la presencia anormal al representarla como tal. Este conflicto se evidencia en las discontinuidades del espacio urbano de Lima, tal como Rodrigo Montoya lo expone a propósito de la creación del distrito de Villa el Salvador y la reacción del conservadurismo criollo ante la ocupación de su espacio tradicional:

Con el propósito de evitar que en el futuro otros miles de personas sin techo volviesen a invadir terrenos del barrio residencial, se levantó un muro de la vergüenza que separa dos territorios claramente diferenciados: el pueblo, al sur, con un cerro lleno de casas humildes, y las grandes residencias a 300 metros al norte. Luego, los interesados siguieron ensanchando el muro hacia las alturas, dividiendo el cerro grande, confundiéndose con el horizonte. Para sentirse más seguros aún, construyeron un segundo muro. De ese modo los espacios quedaron claramente determinados: los ricos del norte no se contaminarían con los del sur. Lectoras y lectores pueden ustedes ver estos dos muros de la vergüenza en Lima si se sitúan en el cruce de las avenidas Benavides y Panamericana Sur, a unos metros de la Universidad privada Ricardo Palma, en el distrito de Surco (2010: 24).

Observamos dicho paisaje (5.1), como sugiere Montoya, y lo comparamos con una de las representaciones de lo grotesco-urbano en *Caídos del cielo* que abordamos en nuestro primer capítulo (5.2):



5.1 “Muro de la vergüenza” que separa Santiago de Surco de Pamplona Alta.



5.2 Representación de la ruptura social peruana en *Caídos del cielo* o lo grotesco-urbano.

Esta conflictividad social peruana que ha “determinado” el espacio urbano se manifiesta también en la interacción cotidiana de sus habitantes culturalmente heterogéneos, y en la ruptura de sus relaciones interpersonales. Lo social, lo cultural y lo afectivo, pese a tener alcances distintos, se integran así en la diégesis de *Caídos del cielo* como representación de la realidad de la nación peruana.

La representación de relaciones y sus rupturas (lo grotesco) en cada uno de estos tres niveles, nos aproximan a la realidad peruana a partir de sus (des)encuentros sociales, históricamente arraigados. Así, la experiencia del “muro de la vergüenza” es para la nación peruana el reflejo de una situación social conflictiva, arraigada en su historia, del mismo modo que lo es el Muro de Berlín para la nación alemana. Ambos casos son síntomas concretos de un ordenamiento anterior que se manifiesta en el orden urbano, donde la separación tiene correspondencias ontológicas: unos rechazan a los otros que llegan, se distancian de ellos, pretenden conservar la normalidad en su espacio a la vez que la niegan a los otros. Por ello, la división y el ordenamiento manifiestos en un muro o en una película como la que nos concierne, nos permiten aproximarnos a dicha realidad nacional y comprenderla como conflicto social, cultural y afectivo, así expresados. En tal sentido, Marc Augé considera que:

El espacio de la ciudad está hecho a la medida de estos contrastes y de esta tensión. No creo que la frontera entre el este y el oeste llegue algún día a borrarse. Sin duda no esperó al muro para existir. Y también sin duda, sería una simplificación imputar todas las rupturas visibles en Berlín a la antigua separación entre los dos Estados. Muchos muros, muchas fronteras recorren las megápolis del mundo actual, que separan de forma más o menos abrupta a ricos y a pobres, a instalados y a inmigrantes, a viejos y a jóvenes, a conformistas y a rebeldes. Encontramos, transpuestos en el espacio, los contrastes que son constitutivos del mundo actual. Sin embargo, en Berlín, estos contrastes se encuentran injertados en un territorio cuyas heridas son expresión de las locuras del siglo XX (2003: 134-5).

Las “heridas” de la historia peruana se manifiestan, en la Lima de 1989, en la inmigración y la ocupación de sus espacios, en la interacción cotidiana de grupos culturalmente heterogéneos y personas cuyas relaciones evidencian la fractura y distancia histórica de la nación en el presente: “la historia es también violencia y a menudo el espacio de la gran ciudad recibe de lleno los golpes. La ciudad lleva la marca de sus heridas” (*Ibíd.*: 22). En lo político, el Estado interviene *a posteriori* regulando las consecuencias de esta coexistencia conflictiva, pero sus decisiones siguen los intereses de los grupos sociales dominantes, como lo demuestra el plan urbano del distrito limeño de Villa El Salvador, realizado —a propósito del “muro de la vergüenza”— para contener a los inmigrantes “invasores” en la periferia de la ciudad y salvaguardar, a la vez, los espacios de los distritos acomodados⁹⁵.

La reconfiguración urbanística de la ciudad, amparada por el Estado, se daría en función de la coexistencia conflictiva al interior de una nación y de sus cambios en un contexto determinado. Pero también la sensación de temor y amenaza⁹⁶ que experimentan los conservadores del orden ante una presencia anormal es reproducida desde el Estado cuando establece políticas dirigidas a las supuestas “minorías” (pobres, inmigrantes, informales) considerándolas así sujetos fuera de la normalidad: la otredad. En este marco sociopolítico, Arjun Appadurai ha sostenido que la noción de “mayoría” es una abstracción basada en la fantasía de pureza étnico-nacional como atributo ideal del moderno estado-nación, la cual mantiene la separación política de las “minorías” marginales a las que la “mayoría” nacional teme y representa como amenaza:

En la medida en que son abstracciones producidas por técnicas censales y el énfasis liberal en los procedimientos, las mayorías siempre pueden ser movilizadas para que lleguen a pensar que están en peligro de convertirse en menores (cultural o numéricamente) y para que lleguen a temer que, inversamente, las minorías pueden convertirse fácilmente en mayores (mediante la simple reproducción acelerada o gracias a medios jurídicos o políticos más sutiles). (2007: 108).

⁹⁵ Algo similar sucede en las *edge cities* norteamericanas, donde el *apartheid* urbano define periferias blancas acomodadas y centros negros empobrecidos, distribución espacial inversa al caso de Lima. Véase Mike Davis, *Ciudades muertas*, p. 173: “Con diferencias mínimas o excepcionales, este modelo de *apartheid* espacial (muchas veces mal llamado ‘desigualdad espacial’) se recapitula en todas las áreas metropolitanas de Estados Unidos de la década de 1980. En el área de la bahía de San Francisco, por ejemplo, la industria financiera de la ciudad ha ignorado los desesperados esfuerzos del gobierno negro de Oakland por atraer trabajo de servicios, prefiriendo exportar, atravesando las Colinas de Berkeley, decenas de miles de puestos de trabajo poco cualificados a las *edge cities* blancas del condado de Contra Costa. Al mismo tiempo, Atlanta y Detroit compiten por tener el honor de ser el ‘donut urbano’ perfecto: negro en los centros desindustrializados, blanco en el anillo rico en empleo”.

⁹⁶ Recuérdese nuestra definición de lo Grotesco, véase *supra*, pp. 52-3.

5.2 Del sujeto al estado-nación: El problema ontológico de la modernidad

Se trata entonces, tal como ha observado René Girard⁹⁷, de un problema constitutivo de la modernidad: la problemática del sujeto, su identidad y su relación con el otro. Esta cuestión ontológica se extiende del sujeto al nivel de las representaciones de una nación y de las relaciones conflictivas en su interior, manifestándose como un único problema.

la manera de representar a aquellos que se salen de la mayoría, de lo *normal*, es como el otro, el que no es nosotros, el que no es como yo. Aunque la diferencia sea la base del orden simbólico de clasificación y de significado de una cultura, también se puede afirmar que marcar la diferencia siempre implica dejar al que no coincide en un afuera, fenómeno que generalmente funciona a partir de parejas antitéticas que se conforman por una mecánica de normalidad / marginalidad. El otro es entonces representado desde su diferencia y ésta se vuelve constructora de la identidad, misma que queda arraigada en el cuerpo y en la interpretación del cuerpo (Gama, 2012: 49).

Dicha interpretación de los cuerpos está cargada de historia: durante la coexistencia, las relaciones (y sus rupturas) construidas y sostenidas a partir de las diferencias sociales en una nación, intervienen en las representaciones e interpretaciones del otro, de sus cuerpos, cuerpos-otros que se hallan afuera de la normalidad. Para la perspectiva conservadora seguida por los grupos tradicionalmente dominantes —oligarquía criolla y sus remanentes— la diferencia o anormalidad es amenazante. La incertidumbre y el miedo que supone así el otro anormal produce una *alterofobia* que se traduce en representaciones del cuerpo donde la angustia se encuentra con el rechazo, lo impuro con lo monstruoso, lo perverso con lo inmoral y lo nefasto con lo mortífero. Aquí se impone decisivamente, como herramienta expresiva, el bagaje semántico de los símbolos del imaginario que hemos estudiado en el capítulo 3, los cuales nutren las representaciones del otro: la presencia de los inmigrantes al margen del Estado adquiere así, para el conservadurismo, una semántica negativa, teñida de angustia y amenaza.

Se da una suerte de “afinidad electiva” entre los inmigrantes [...] y el menos soportable de nuestros temores autóctonos. Cuando todos los lugares se antojan inestables y ya no se consideran dignos de confianza, la visión de los inmigrantes viene a hurgar en la herida. Los inmigrantes, y sobre todo los recién llegados, exhalan ese leve olor a vertedero de basuras que, con sus muchos disfraces, ronda las noches de las víctimas potenciales de la creciente vulnerabilidad (Bauman, 2005: 78).

La representación de los otros como amenazantes corresponde entonces a las relaciones conflictivas que se han desarrollado históricamente entre mayoría nacional y las supuestas “minorías”, en tanto ideal ontológico que nutre el nacimiento del estado-

⁹⁷ Véase *supra*, pp. 224-5.

nación moderno, siendo lo económico, lo social y lo cultural, esferas nacionales a partir de las cuales las relaciones y las representaciones del otro son reproducidas. Por otra parte, la crisis de la modernidad a nivel global hace más notorio dicho tipo de relaciones y sus contradicciones, siendo la migración interna a la ciudad capital un efecto claro⁹⁸. Pero si bien la migración y su carácter “marginal” y “minoritario” son efectos de la modernidad, también en ella se actualizan relaciones y representaciones que se mantienen históricamente, desde la Colonia a la República, en la heterogeneidad de la nación peruana.

En ese sentido, la crisis de la modernidad correspondiente a la constitución ontológica del sujeto, su identidad y su relación conflictiva con el otro, se manifiesta políticamente en la crisis del estado-nación como proyecto moderno. Entonces, si bien *Caídos del cielo* representa la crisis de la modernidad en la serie de rupturas y desencuentros que experimenta el sujeto a nivel social, cultural y afectivo en la nación peruana hacia 1989, la representa a su vez como la imposibilidad política del proyecto del estado-nación moderno para el caso peruano. Ello en tanto que las:

ideas de democracia participativa y de soberanía popular activa, que fueron los fundamentos morales de la política moderna desde los tiempos de la Revolución Francesa, han sido largamente erosionadas por la doctrina instrumentalista, según la cual cada elección política solamente remite a cuánto beneficio puede ser alcanzado, para cuántas personas y a costo de qué (Chatterjee, 2007a: 51).

Las contradicciones sociales en el nacimiento del estado-nación recrudecen hacia fines del s. XX, al mismo tiempo que el problema ontológico del sujeto, pues “la modernidad tardía produce una situación en la que el género humano se convierte en ciertos aspectos en un ‘nosotros’ que se enfrenta con problemas y posibilidades donde no existen los ‘otros’” (Giddens, 2000: 42). La crisis económico-política del estado-nación peruano y sus dramáticos cambios sociales durante la década de 1980⁹⁹ responden así a una crisis general de la modernidad que a fines del siglo XX tuviera repercusiones económico-políticas¹⁰⁰ a escala global como la hegemonía del capitalismo neoliberal, “una señal

⁹⁸ Véase Zygmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, pp. 80-1: “los inmigrantes económicos constituyen un subproducto de la modernización económica, que, como ya lo hemos comentado, ha abarcado a estas alturas la totalidad del planeta”.

⁹⁹ Véase *supra*, pp. 90 y ss.

¹⁰⁰ Véase Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 20: “Cuando los años ochenta dejaron paso a los noventa se hizo patente que la crisis mundial no era sólo general en la esfera económica, sino también en el ámbito de la política [...] Las mismas unidades políticas fundamentales, los ‘estados-nación’ territoriales, soberanos e independientes, incluso los más antiguos y estables, resultaron desgarrados por las fuerzas de la economía supranacional o transnacional”.

más de la crisis del viejo proyecto de modernidad inaugurado en Europa en el siglo XVIII” (Chatterjee, 2007a: 51). En el caso peruano, el moderno estado-nación¹⁰¹ instaurado por los criollos americanos, estuvo distanciado de aquellos que se hallaban fuera de la normalidad desde el discurso de la modernidad. El estado-nación peruano nació desvinculado del otro-social al cual temía¹⁰², negándolo o reduciéndolo a una supuesta minoría, representación que se reprodujo desde entonces.

en 1821, no hubo dirigente indígena alguno para reclamar un lugar preferencial en la nueva república para los pueblos indígenas dueños originarios de este suelo. Ninguno de los criollos estaba en condiciones de ver la diversidad. Trataban a los llamados indios como a seres inferiores. Para los terratenientes andinos, los siervos de sus haciendas eran “sus indios”, en el sentido preciso de posesión y propiedad del pronombre. Si no eran iguales, si los criollos se sentían superiores —unos en la sala de la casa hacienda o de la ciudad, los otros en la cocina— ¿qué reconocimiento podía haber de los otros? Ninguno. Así nació el Perú Republicano con la misma estructura colonial y un nuevo y pomposo nombre de república; sin idea alguna de democracia o respeto por los derechos de los otros. Los otros no existían, eran invisibles (Montoya, 2010: 440).

Esta “invisibilidad” se advierte en las representaciones más radicales del otro por parte de la oligarquía nacional dominante¹⁰³ que en un extremo rechazo, hace aparecer al otro-social como un “vacío”, un “cero” en la representación. En el libro de viajes *Paisajes peruanos*, José de la Riva Agüero describe la sierra eliminando al hombre andino de su mismo espacio geográfico natural: “La sierra sin indios”, “el espacio vacío”, “una especie de cementerio”, “República sin ciudadanos” reflexiona Alberto Flores Galindo (2008: 261) sobre la intención puesta en esta representación del otro-social. En ella se hallaría “la utopía invertida de las élites criollas, precisamente aquellas élites que fueron fundadoras de una República armada en base a la discriminación abierta y constituida por un centro extremo de exclusión colonial: una ciudadanía criolla ‘blanca’, sin indios” (Quijano, 2011: 1).

La problemática moderna del sujeto, su identidad y relación con el otro, nutrió la creación del estado-nación peruano que desde entonces acusó sus contradicciones ontológicas: “nadie pensó en la diversidad cultural, multiculturalismo o plurilingüismo

¹⁰¹ Una crítica teórica a la noción de estado-nación para la región Andina y su inviabilidad es realizada por Aníbal Quijano. Cf. Aníbal Quijano, “Estado-nación y ‘movimientos indígenas’ en la región Andina”.

¹⁰² Véase Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, pp. 78-9: “uno de los factores decisivos que impulsaron inicialmente el movimiento para la independencia de Madrid, en casos tan importantes como los de Venezuela, México y Perú, era el temor a las movilizaciones políticas de la ‘clase baja’, como los levantamientos de los indios o los esclavos negros. (Este temor aumentó cuando [Napoleón] conquistó a España en 1808, privando así a los criollos del apoyo militar peninsular en caso de urgencia)”.

¹⁰³ Véase Alberto Flores Galindo, *Buscando un Inca*, p. 247: “[Desde fines del s. XIX] El poder terminó compartido entre la burguesía de Lima y la costa y los hacendados tradicionales del interior. A esta forma de querer organizar el país se la ha denominado ‘estado oligárquico’”.

de cada uno de nuestros países andinos cuando a comienzos del siglo XIX se formaron las repúblicas con el ideal importado de un Estado nación con un territorio, una nación, una lengua, una religión, un Dios único y verdadero” (Montoya, 2010: 439). Antes que revertir las relaciones establecidas durante la conquista y afianzadas durante la Colonia, la república las renovó mediante el discurso de la modernidad:

Debemos recordar que el Estado colonial no fue solamente la institución que trajo los formatos modulares del Estado moderno a las colonias. También fue la institución destinada a no cumplir nunca la misión de “normalización” del Estado moderno, porque la premisa de su poder era la “regla de la diferencia colonial”, es decir, la preservación de la particularidad del grupo dominante (Chatterjee, 2007b: 51).

Históricamente arraigada, una misma escisión social pasó de la colonia al moderno estado-nación.

5.3 Contradicciones, conservadurismo, caída

Cuando no invisible, el otro (social, cultural y femenino) es estigmatizado. La representación del estigma denota una alterofobia por parte del grupo social vinculado al poder pues “la esencia del estigma es destacar la diferencia; y una diferencia que, en principio, se encuentra más allá de todo remiendo y, por eso, justifica una exclusión permanente. Estos signos superficiales de un interior manifiestamente mórbido, son empleados normalmente como medios para no olvidar” (Bauman, 1996: 111). Pero al mismo tiempo que esta estigmatización y exclusión del otro, el estado-nación moderno sigue una vía opuesta al desplegar una hegemonía política de la normalidad que logre así la universalidad del sujeto moderno. Así, el estado-nación moderno promueve la homogenización de la nación¹⁰⁴, a la vez que mantiene el rechazo al otro en base al cual el sujeto moderno pretende constituirse como tal. Esta contradicción se ha inscrito en la

¹⁰⁴ Véase Daniele Conversi, “Homogenisation, nationalism and war”, pp. 372 y 388: “La *homogenización* puede ser definida como el proceso sociopolítico que fomenta deliberadamente la homogeneidad cultural. Ésta es normalmente hetero-dirigida por élites políticas que con frecuencia se satisfacen en la ingeniería cultural. Por tratarse de un proceso deliberado, debe distinguírsele de la idea de homogeneidad *per se*, que por lo demás es un constructo social e ideológico: ninguna sociedad es o ha sido culturalmente homogénea. En este contexto, la homogenización es un intento dirigido por la élite para imponer cambios socioculturales que conduzcan a, o sean propicios a, la uniformidad cultural [...] la homogenización cultural es con mucho un proceso sustractivo, que emprende en una misma política la negación de la existencia de grupos separados, culturas, creencias, lenguajes, tradiciones e ideas”. Diversos mecanismos fueron creados con el Estado para homogenizar culturalmente a los otros-sociales en el único sentimiento republicano criollo: ceremonias públicas, monumentos, un himno, una bandera y, centralizando dicha ingeniería, un sistema escolar donde se enseña el idioma y la historia nacional. Dichos mecanismos intentan amalgamar una supuesta y única tradición nacional en la población. Cf. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*.

“construcción”¹⁰⁵ del estado-nación peruano sosteniendo un permanente conflicto entre sujeto y el otro, entre lo normal y lo anormal. Tal es la problemática de la identidad y la homogeneidad en una nación que se caracteriza por la diferencia y la heterogeneidad.

La llamada liberal para asimilar lo auténticamente moderno de las políticas estado-nacionales sufre tensiones similares reflejando una de las contradicciones centrales de la modernidad. Frente a esta, el mensaje de asimilación cultural anuncia el fin del estigma, como la clave de sus fundamentos —la atribuida naturaleza de inferioridad. El mensaje establece una permanente invitación dirigida al grueso de los individuos para tornar su destino en sus propias manos y hacer de él algo tan positivo como sea posible. Proclama el derecho universal a exigir y a acceder a los valores más elevados, dignificados y codiciados. Ofrece no sólo la esperanza sino la fórmula para consumir su realización: los mejores valores, en la seductora formulación circular de John Stuart Mill, son concedidos y ejercitados por las capas sociales pudientes. En todo caso, se revela una contradicción interna. (*Ibíd.*: 114).

Una vez más, la modernidad evidencia en la nación peruana sus contradicciones¹⁰⁶ y así sus ideales terminan desmentidos por la realidad. *Caídos del cielo* representa precisamente estas contradicciones ontológicas del sujeto y el estado-nación. En una secuencia ya estudiada en nuestro primer capítulo, se resalta la contradicción entre la construcción de la nación peruana y su calamitosa realidad hacia 1989: en una de sus *Lecciones de vida*, Don Ventura invita a sus oyentes limeños a emular a Francisco Pizarro, conquistador y fundador de la “hermosa ciudad” de Lima, locución que se articula con tomas cinematográficas de barrios tugurizados y sucios de la Lima contemporánea, recorridos por desempleados, ancianos y locos. Animándolos a lograr éxito y fortuna, Don Ventura invita a sus oyentes a “dejar de ser” lo que “son” para devenir los sujetos ideales de la normalidad moderna.

DON VENTURA: Respondo a la carta de la amiga Pilar N. que se queja todo el tiempo de su mala suerte. ¡No, Pilar! ¡Lo que a ti te ha faltado es coraje, decisión, empeño para salir adelante! No has logrado terminar tus estudios, es verdad, pero pudiste seguir luchando. ¿No me crees? Déjame que te cuente una historia: éste era un hijo ilegítimo que nunca vio, como tú, a su padre; que nunca aprendió, como tú, a leer y escribir; que pasó su infancia en la miseria, entre la basura,

¹⁰⁵ Véase Zygmunt Bauman, “Modernidad y ambivalencia”, p. 113: “la ‘construcción de la nación’ (específicamente la variedad moderna del cometido de construcción de la identidad colectiva al que se confronta todo grupo humano) alcanza una enorme importancia en las condiciones modernas”.

¹⁰⁶ Véase Bruno Latour, “Reflections on Etienne Souriau’s *Les différents modes d’existence*”, p. 304-5: “los ‘hombres blancos’ siempre hacen lo opuesto de lo que dicen, porque han definido la modernidad por un principio que es exactamente lo contrario de sus obras. Mientras insisten en la separación estricta de objetividad y subjetividad, de ciencia y política, del mundo real y sus representaciones, también han obrado en la otra dirección mezclando humanos con no-humanos, leyes naturales con políticas, a una escala masiva tal que hoy nos encontramos, tras cuatro o cinco revoluciones científicas o industriales, aun sentados discutiendo las políticas del calentamiento global o la ética de la investigación de células madre. Más aun, esta contradicción cada vez más notoria no ha logrado desterrar la certeza de que la ola de modernización ha afectado o afectará dramáticamente al mundo. En la forma de posmodernidad hallamos sólo una leve duda acerca de esto: una mera sospecha”.

criando chanchos. Pues bien, ese hombre nunca se resignó a esa vida. Luchó por su destino y con los años llegó a dominar uno de los imperios más vastos y ricos de la historia. Su nombre: Don Francisco Pizarro, el fundador de esta hermosa ciudad. Y como él existieron y existen muchos otros que no se conformaron y vencieron a la adversidad, alcanzando éxito, fama y fortuna. ¿Dónde está la suerte? ¿Quién la ha visto? ¿Quién la ha tocado? Convéncete querida Pilar: la suerte sólo es el pretexto de los fracasados. Todos podemos triunfar si en verdad lo queremos. Todo está en el estado mental, como dice el Dr. Barnard. La vida es como un barco que atraviesa el océano. ¿Quieres ser tú el capitán de ese barco o te conformas con ser un pasajero más, algo que se deja arrastrar por la corriente? Sólo tú tienes la respuesta porque... ¡tú eres tu destino!

El triunfalismo desbordante de Don Ventura pasa por absurdo, por grotesco: en 1989, el ideal del moderno estado-nación se estrella contra la realidad de Lima, su crisis económico-política y su amenazante heterogeneidad cultural. De ahí que la perspectiva conservadora del discurso fílmico¹⁰⁷ de *Caídos del cielo* destaca el símbolo imaginario angustiante de la *caída* en su representación de la nación peruana.

Es desde la perspectiva conservadora que la decadencia del moderno estado-nación y sus contradicciones se experimentan como angustia: Lima, la otrora “Ciudad de los reyes”, antaño centro del poder oligárquico se vuelve en la actualidad sinónimo de amenaza, inseguridad, abandono, miseria, todo un complejo de antivalores descalificado por la modernidad. El poder perdido para los remanentes de la oligarquía equivale a una creciente autonomía del otro-social, antes dominado, el cual adquiere así una mayor capacidad para aproximarse a aquellos, espacial, social y culturalmente: si en la Lima colonial “el barrio de los españoles estaba claramente separado del barrio de los indios” (Flores Galindo, 2008: 236) y la Lima moderna “fue acompañada con la casi inevitable reproducción de la servidumbre” (*Ibíd.*: 247), a fines del siglo XX los remanentes de la oligarquía criolla deben compartir por primera vez, con el otro-social de la nación peruana, el mismo espacio urbano:

Los espacios físico y social de la capital se presentan en la nueva Lima, por primera vez en la historia del país colonial y republicano, como verídicas imágenes de los espacios físico y social de la totalidad peruana. En una extensión dominada por las barriadas en constante expansión, los tugurios, barrios decadentes y urbanizaciones populares, se presentan islotes residenciales que contrastan, por su lujo y bienestar, con la casi total carencia de servicios y la precariedad del hábitat popular urbano. En un espacio dominado por las masas que confluyen de todas las provincias aportando y combinando toda la multiplicidad de las tradiciones culturales del Perú provinciano, afloran los islotes culturales de la élite, que antes representaron la continuidad de las tradiciones criollas y mestizas coloniales, pero ahora, se rinden a patrones europeos o norteamericanos de la sociedad post-industrial. También las relaciones y dinámicas de la nueva Lima son, por vez primera, fiel reflejo de las relaciones y dinámicas de la totalidad peruana (Matos Mar, 1985: 104).

¹⁰⁷ En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, la normalidad se subjetiva desde la experiencia conservadora del orden, a la cual denominamos perspectiva conservadora. Véase *supra*, pp. 108-9.

En este nuevo “mapa” de Lima, los remanentes de la oligarquía se percatan de que son realmente la minoría y no “la mayoría” nacional a la que aspiraban con la instauración del estado-nación moderno y su ideal homogenizante. Deben, además, interactuar cotidianamente con este otro-cultural, lo cual implica no sólo experimentar la continua erosión de su espacio urbano¹⁰⁸ sino incluso reformular sus valores tradicionales, incluso transgredirlos, como apreciamos en el caso de Lizardo Díaz-Canseco. La angustia de esta *caída* implica un temor conservador que se actualiza en la cotidianeidad como inseguridad, miedo a la delincuencia¹⁰⁹ y el vandalismo, tal como se representa en *Caídos del cielo* en el diálogo entre los ex-terratenientes y el albañil inmigrante andino:

ALBAÑIL: Correcto señor, entonces tendrá usted que adelantar, pues.

DON LIZARDO: ¿Cuánto?

ALBAÑIL: Cincuenta por ciento, mínimo.

DON LIZARDO: ¡Cincuen...! ¡Estás loco! Pero, cómo va a ser, yo a ti casi ni te conozco. ¿Cómo te voy a dar alegremente el cincuenta por ciento de la obra? ¿Y si te desapareces? ¿Y si me dejas plantado?

Pero esta caída también supone para el conservadurismo una sensación de frustración y rabia. Dos diálogos con sabor a añoranza representan el poder perdido de los ex-terratenientes, su crisis socioeconómica y la interacción conflictiva con otros grupos sociales. A solas, los Díaz-Canseco se lamentan:

CUCHA: Yo sé que nada es como antes. Loca tendría que estar para no darme cuenta. A todo me he resignado, Lizardo: las rentas miserables, la hacienda perdida...

LIZARDO: ¡La hacienda no la perdimos! ¡Nos la robaron Velasco y su pandilla! Tremendos pillos...

Luego, tras contratar al albañil, Don Lizardo desconfía y reniega ofuscado:

DON LIZARDO: ¡Bah! No sabré yo cómo piensan... ¡A esos indios mi padre los compraba por soles!

¹⁰⁸ No existen sino múltiples procesos de “erosión” de fronteras que van socavando las divisiones y distancias del espacio urbano de Lima, pero que al mismo tiempo dan lugar a nuevos reacomodos fronterizos y a nuevas microdivisiones: barrios pobres emergen incrustados en distritos tradicionales de clase alta y zonas exclusivas emergen en distritos en su mayoría pobres. Para un estudio de caso de este proceso de “erosión”, Cf. Raúl Rosales, *Para ver más allá de lo evidente*, pp. 59-64.

¹⁰⁹ A partir de 1990, los muros que separan, protegen y distancian, se han multiplicado indefinidamente en el espacio urbano como rejas y casetas de seguridad, avisos de vigilancia permanente con permiso para disparar y en los barrios más pudientes sistemas de vigilancia con cámaras. Véase Mike Davis, *Ciudades muertas*, p. 23: “la persecución de la utopía burguesa de un entorno totalmente calculable y seguro ha ocasionado paradójicamente una radical inseguridad (*unheimlich*). En verdad, ‘allí donde la tecnología ha logrado una victoria aparente sobre los límites de la naturaleza [...] el coeficiente de peligro conocido y, de forma más significativa, de peligro desconocido se ha incrementado proporcionalmente’”.

5.4 Representaciones de la nación peruana desde el conservadurismo

Por tanto, hacia 1989 la nación peruana es experimentada por el conservadurismo como angustia por la pérdida del poder oligárquico, por la falsedad de los ideales de la modernidad, por las contradicciones ontológicas latentes en el sujeto nacional y por el futuro incierto tras la crisis. *Caídos del cielo* es la representación cinematográfica de esa angustia que el conservadurismo expresa valiéndose de los símbolos del imaginario de semántica peyorativa.

En el clamor por la normalidad pasada, por el retorno del antiguo orden o su renovación, se advierte la representación peyorativa de la nación. Un ejemplo de esta “nostalgia” por el orden y añoranza por el poder se aprecia en Víctor Raúl Haya de la Torre, cuando compara con un ser anormal, repulsivo y mórbido el desarrollo socioeconómico de las naciones latinoamericanas: “es como el niño monstruoso, que al devenir hombre le creció la cabeza, se le desarrolló una pierna, una víscera, quedando el resto del organismo vivo pero anquilosado en diferentes períodos de crecimiento. Examinando el panorama de nuestros pueblos encontramos esta co-existencia de etapas que deberían estar liquidadas” (en Cotler, 2005: 197-8). Esta representación de la nación peruana en el contexto político internacional se asemeja a aquella evocada en la última locución de Don Ventura en *Lecciones de vida*, horas después de ver la monstruosa herida / cicatriz en el vientre de Verónica.

DON VENTURA: Y antes de terminar con esta edición de “Tú eres tu destino”, quiero leer amigo, amiga que me escuchas, una última cartita que nos acaban de alcanzar. Quien envía pone en el sobre “urgente”. Para Don Ventura no existe nada más urgente que ayudar a aquellos que necesitan esperanza y aliento. Dice así: “Aunque soy joven, vivo y siento como viejo. No tengo trabajo, ni amigos, mucho menos esposa o enamorada. Como si eso fuera poco soy una carga para mi familia ya que no puedo valerme por mí mismo. Hasta para hacer esta carta he necesitado ayuda. Todo comenzó cuando tenía trece años y jugaba en la calle con unos amigos. Quiso la desgracia que tocara un poste electrificado y recibiera una terrible descarga que me puso al borde de la muerte. Los médicos lograron salvarme la vida pero perdí... pero perdí ambos brazos y quedé con graves trastornos en el sistema nervioso. Desde ese día yo me pregunto si valió la pena haber sobrevivido, si no debí morirme ahí mismo; hay momentos en que maldigo haber nacido y no veo la hora de reventar. Yo le pregunto a usted Don Ventura ¿También soy yo mi destino o es el destino el que me ha condenado a este sufrimiento para siempre? Su oyente, L.A.”

La misma semántica es usada para la representación de la nación peruana: el niño monstruoso o mal desarrollado que sigue creciendo hasta ser el hombre malformado y mórbido, adopta una serie de símbolos teriomorfos (asociados a lo bestial y monstruoso). En estos dos casos la imagen del niño implica un futuro nefasto, cercano a

la muerte: se trata de una angustia que atraviesa pasado y presente y se proyecta a futuro. Estos niños representan un futuro en juego; en este caso, el futuro de una nación.

Son niños, precisamente, César y Tomás, los protagonistas asociados al futuro en juego de la nación peruana. Herederos de la relación arraigada entre oligarquía (los Díaz-Canseco) y servidumbre (Mechita), César y Tomás hurgan en la actualidad en la basura, rodeados de cerdos y gallinazos, de enfermedad y violencia. Acusando los efectos de una historia de rechazo al otro-social, estos niños son su resultado en una actualidad crítica. Es una incógnita saber si, en tales circunstancias, dichos niños acabarán desarrollándose hacia una adultez normal o hacia lo monstruoso. La representación de la niñez¹¹⁰ adquiere entonces el dramatismo de una promesa futura. Entre la violencia y la pobreza, entre una historia de servidumbre-oligarquía y un presente terrible, la niñez marginal de Lima representada por César y Tomás pone trágicamente en juego su promesa de futuros hombres peruanos. En ese juego, su niñez queda frustrada y la promesa parece romperse.

La frustración de la niñez en formación remite a la imagen terrible de aquello que no ha llegado a buen fin y por tanto se halla cubierto de fatalidad. La toma cinematográfica de César y Tomás en el cementerio, contemplando la tumba de Mechita, manifiesta precisamente esa conciencia de lo fatal, del crimen y la culpabilidad que alimentará su futuro. Esta representación nefasta de la niñez frustrada en la nación peruana resuena también en el estigma del niño monstruoso locutado por Don Ventura. Pero retorna nuevamente con la herida / cicatriz de Verónica: su vientre monstruoso ahonda la angustia al anunciar el futuro del niño que alojará.

Desde la perspectiva conservadora, la malformación corporal del vientre femenino¹¹¹ y la niñez frustrada suponen estados de transición nefastos hacia el futuro y expresan el contexto terrible de la formación de futuras generaciones. Malformaciones, niñez frustrada, vientre monstruoso, representan a través del cuerpo la indefinición terrible del devenir, en tanto umbral hacia un futuro nefasto.

¹¹⁰ Véase Vicky Lebeau, *Childhood and cinema*, p. 176: “¿Qué da valor a la imagen de la niñez? ¿El sufrimiento? ¿La muerte? En las fronteras del lenguaje, de la cultura, del conocimiento, la niñez siempre puede utilizarse para hacer extraño lo familiar, siniestro lo hogareño, de modo que se aproxima también al uso de la imagen de la niñez como incitación a la compasión, la piedad, el sentimiento —sobre todo en lo concerniente al futuro”.

¹¹¹ Como apreciamos en el capítulo 3, el vientre sexualizado integra diversos símbolos que nutren una semántica peyorativa sobre el cuerpo del otro-femenino.

Así, en *Caídos del cielo*, la monstruosidad, el vientre femenino, la mujer negativamente semantizada¹¹² y la frustración de la niñez en formación, apoyados en el simbolismo teriomorfo, representan a una nación peruana en un angustiante proceso de transición hacia un futuro social nefasto, vinculado al otro-social —inmigrantes y clase media-obrera— y su prole, donde se aloja en parte el futuro de la nación peruana.

5.5 De los cuerpos-otros: Transiciones, márgenes, amenazas y desorden

Todo estado de transición es peligroso pues es umbral donde se aloja aquello que aún “no es” y permanece en una situación de indefinición, caos y desorden. Desde la perspectiva conservadora, todo estado de transición supone una amenaza al orden. En este sentido, Mary Douglas sostiene que la representación en el cuerpo de estados de transición guarda relación con grupos sociales marginales:

considérense las creencias acerca de las personas que se encuentran marginadas. Son personas que de algún modo quedan fuera de la configuración de la sociedad, que no tienen lugar determinado. Puede que no estén haciendo nada que sea moralmente malo, pero su estatuto es indefinible. Tómese, por ejemplo, la criatura aún por nacer. Su posición actual es ambigua, al igual que su futuro. Pues nadie puede decir qué sexo tendrá o si va a sobrevivir a los azares de la infancia. Con frecuencia se la trata como a algo vulnerable y a la vez peligroso (1973: 130).

Estos estados de transición, ambiguos e indeterminados, se representan en el cuerpo humano a través de sustancias que transitan entre lo interior y lo exterior del cuerpo, que cruzan su umbral. Es por ello que:

las exudaciones del cuerpo humano son objeto universalmente de intensos tabúes, en particular las heces, la orina, el semen, la sangre menstrual, los mechones cortados de cabellos, los fragmentos de uñas cortadas, la suciedad del cuerpo, la baba, la leche de la madre. [...] Esas sustancias son ambiguas de la manera más fundamental. [...] Heces, orina, semen y demás son más y, al mismo tiempo, no lo son (Leach, en Bauman, 2002: 271).

Del mismo modo, Elsaesser y Hagener¹¹³ destacan la piel, región fronteriza del cuerpo no completamente separada del cuerpo pero tampoco fuera de él. En la piel, toda herida, toda cicatriz, denota el flujo de una exudación (sangre, pus, costra), es rastro de una

¹¹² Respecto de la mujer como otro fronterizo e indefinido, véase Georges Balandier, *El desorden*, pp. 96-97: “en una ambivalencia completa, la mujer. Más que el hombre, ella está ligada al mundo natural; la topología imaginaria la coloca en los confines de la naturaleza y la cultura. Ella posee el poder de la fecundidad, el que permite nacer, reproducir, estar en el origen de una descendencia. [...] Más significativa es la conversión del poder de la naturaleza que posee la mujer en un poder negativo, nefasto, inherente a la naturaleza femenina; lo positivo (la capacidad de reproducción) se transforma en negativo (la impureza contagiosa); la sangre de la vida se degrada en sangre de la deshonra y la contaminación. [...] La ambivalencia de la figura femenina se expresa sobre todo en la sexualidad”.

¹¹³ Véase *supra*, p. 212.

abertura en el cuerpo, umbral abierto (herida) o cerrándose (cicatriz), lejano a su estado normal.

Para Douglas, la representación de estas sustancias corresponde a una trasposición al cuerpo humano de una experiencia angustiante de los márgenes del orden social:

todos los márgenes son peligrosos. Si se los inclina hacia un lado o hacia otro, se altera la forma de la experiencia fundamental. Cualquier estructura de ideas es vulnerable en sus márgenes. Era de esperar que los orificios del cuerpo simbolizaran sus puntos especialmente vulnerables. Cualquier materia que brote de ellos es evidentemente un elemento marginal. El esputo, la sangre, la leche, la orina, los excrementos o las lágrimas por el sólo hecho de brotar han atravesado las fronteras del cuerpo. Lo mismo sucede con los restos corporales, los recortes de la piel, de las uñas, del pelo, y el sudor (1973: 164).

Son estas sustancias fronterizas del cuerpo las que utiliza Julia Kristeva en su noción de *lo abyecto*¹¹⁴, noción que enfrenta a la estructura lacaniana de “lo simbólico”. Para Kristeva, “lo simbólico” está asociado a la estructura familiar (patriarcal, en términos feministas); por ello, asocia las exudaciones y sustancias indefinidas del cuerpo (*lo abyecto*) a lo femenino o *lo maternal*. Inspirada en la noción de lo abyecto, Barbara Creed formula lo *monstruoso-femenino*, noción con la cual aborda las representaciones cinematográficas del cuerpo, la mujer y el desorden social subyacente, desorden rechazado por la estructura patriarcal normativa¹¹⁵. Así, el cine gore, el porno y toda representación de lo abyecto, amenazan al orden patriarcal porque la presencia de *lo maternal* de-constituye el orden ontológico normativo del sujeto¹¹⁶.

Kristeva y Creed apuntan en la dirección señalada previamente por Douglas; ésta desde la antropología social, aquellas desde el arte y los estudios fílmicos: las zonas fronterizas del cuerpo (exudaciones y piel) son sensibles a la representación de los peligros y amenazas de grupos sociales instalados en los márgenes del orden social.

El cuerpo es un modelo que puede servir para representar cualquier frontera precaria o amenazada. El cuerpo es una estructura compleja. Las funciones de sus partes diferentes y sus relaciones ofrecen una fuente de símbolos a otras estructuras complejas. [Debemos estar] dispuestos a ver en el cuerpo un símbolo de la sociedad, y a considerar los poderes y peligros que se le atribuyen a la estructura social como si estuvieran reproducidos en pequeña escala en el cuerpo humano (*Ibíd.*: 156).

¹¹⁴ Véase *supra*, pp. 211-2.

¹¹⁵ Lacan asocia lo indefinido y repulsivo del cuerpo (*la Cosa*) con lo pre-simbólico, estado anormal del sujeto en su constitución dentro del orden social normal; pero como aclaran Deleuze y Guattari, dicho orden corresponde a la normalidad de la sociedad moderna, liberal y capitalista. Véase *supra*, p. 205.

¹¹⁶ De ahí la marginalidad atribuida a dichos géneros cinematográficos, su descalificación y rechazo.

En *Caídos del cielo*, esta representación se manifiesta en el cuerpo de Verónica: en la herida / cicatriz, en el vientre femenino nefasto; pero también en la niñez amenazada y lo monstruoso, es decir, en los nietos de Mechita y el mutilado-parapléjico que escribe la carta a Don Ventura, representaciones asociadas al simbolismo teriomorfo. Estas representaciones de los cuerpos-otros expresan la angustia del conservadurismo ante aquello que, desde su perspectiva, amenaza al orden social: “si una persona no encuentra lugar en el sistema social y es por lo tanto un ser marginal, toda precaución contra el peligro debe proceder de los demás. Esta persona no tiene la culpa de su situación anormal. En general, este es el modo en que nosotros consideramos a los seres marginales dentro de un contexto que no es ritual sino secular” (*Ibíd.*: 133).

De este modo, mediante las representaciones cinematográficas de lo anormal, lo fronterizo y monstruoso¹¹⁷ en los cuerpos-otros, el conservadurismo expresa su angustia por el desorden en la nación peruana, su crisis y sus cambios, desorden que a nivel social se vincula a la presencia de grupos marginales¹¹⁸ en la urbe limeña (inmigrantes, inquilinos de clase media-obrera, mujer ajena a la normativa criolla), cuyo estado de indefinición y transición ha venido amenazando y socavando el orden social. Apreciamos así que:

El desorden, el caos no están solamente situados, están representados: con la topología imaginaria, simbólica, se asocia un conjunto de figuras que manifiesta su acción en el interior mismo del espacio civilizado. Son figuras ordinarias, en el sentido de que se encuentran trivialmente presentes *en* sociedad, pero están en situación de ambivalencia por lo que se dice de ellas y lo que ellas designan. Ellas son lo otro, complementario y subordinado, objeto de desconfianza y temor a causa de su diferencia y de su condición inferior, motivo de sospecha y generalmente víctima de acusación. Ocupan la periferia del campo social en el sistema de las representaciones colectivas predominantes (Balandier, 1993: 95).

Caídos del cielo constituye la representación cinematográfica del orden social (vinculado al sujeto criollo conservador) enfrentado al desorden (vinculado al otro social-cultural-femenino). El conflicto ente ellos, la ruptura en su relación, origina aquello que en la diégesis hemos denominado lo grotesco.

¹¹⁷ Y por ello mismo la dominante semántica del simbolismo teriomorfo en la representación del otro, simbolismo vinculado precisamente a lo caótico, lo bestial-monstruoso y lo devorador: el cerdo, la vieja, la herida / cicatriz, el gallinazo, la voracidad, etc. Véase *supra*, pp. 182-3.

¹¹⁸ Grupos marginales que como vimos son en realidad una mayoría: la amenaza es experimentada cuando el conservadurismo se sabe minoría en el mismo espacio urbano. Véase Mary Douglas, *Pureza y peligro*, p. 167: “cuando los ritos expresan angustia acerca de los orificios del cuerpo, la contrapartida sociológica de esta angustia se manifiesta en el cuidado en proteger la unidad política y cultural de un grupo minoritario”.

La ruptura sujeto normal / otro anormal en el caso de la nación peruana se nutre históricamente en relaciones que como vimos enraízan en la colonia y se renuevan en la república moderna. Así pues, cuando las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* denuncian y rechazan desde la perspectiva conservadora al otro que propicia el desorden, dicho conservadurismo está reclamando a su vez una vuelta al orden (añoranza o nostalgia del poder) o, mejor aún, su renovación¹¹⁹.

5.6 Reconstrucción del orden conservador

Del discurso fílmico de *Caídos del cielo* se desprenden dos alternativas a este clamor conservador por una reconstrucción del orden en la nación peruana ante la amenaza presente. Como primera opción asoman los niños Tomás y César, recientemente liberados de lo maligno por su propia acción. En la perspectiva conservadora del discurso fílmico, César y Tomás constituyen una niñez en transición nefasta: hijos indefinidos del otro-social, nietos de la servidumbre (Mechita), hijos de madre irresponsable y emigrante (a EE.UU.), crecen hacia la adultez bajo circunstancias terribles de violencia y desamparo. Enfatizando este devenir nefasto, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* minimiza semánticamente el heroísmo de los niños y su victoria sobre lo maligno¹²⁰, sustituyéndolo por el probable retorno de lo maligno al señalar en ellos el crimen y la culpa. Desde la perspectiva conservadora, ya desde su niñez los hijos del otro-social (inmigrantes y clase obrera limeña) son asociados al crimen, la violencia y la culpa, malogrando su transición hacia una adultez normal como futuros peruanos.

Para la perspectiva conservadora, la vuelta al orden vendría con la segunda opción: su propio retorno al poder. Los remanentes de la oligarquía limeña representada por los ex-terratenientes, los Díaz-Canseco, se refugian en la muerte ante la crisis angustiante con el ideal de recuperar la normalidad social, económica y familiar perdida. De este modo, su inmersión en la muerte restaurativa y revitalizante representa el deseo de restaurar sus fuerzas con el descanso del retiro y volver a la esfera del poder. La

¹¹⁹ Véase Georges Balandier, *El desorden*, p. 233: “La conciencia del desorden [...] se sitúa en la línea del tiempo entre el olvido de las condiciones anteriores y la ignorancia de los estados futuros. A lo cual se asocian el descubrimiento de una complejidad creciente —todo parece volverse más difícil de describir, toda acción parece tomar mejor la medida de sus límites— y el reconocimiento de una irreversibilidad que se opone a las tentativas para regresar a un orden pasado de cosas”.

¹²⁰ Opuesto al heroísmo de los niños hermanos celebrado en la narración de Ribeyro, en el cuento tradicional de *Hänsel y Gretel* y en la mitología subyacentes a la diégesis de *Caídos del cielo*. Véase *supra*, p. 48, nota 21.

representación de esta aspiración conservadora halla en la muerte, la oscuridad y el mausoleo, los símbolos imaginarios de inversión e intimidad que brindan reposo, tranquilidad y restauración vital¹²¹. El discurso fílmico expresa así el deseo conservador de restaurar el orden social mediante la recomposición de la oligarquía peruana.

Precisamente, esta recomposición conservadora —que Julio Cotler ha llamado *neoconservadurismo*— tomó las riendas de la nación peruana desde 1990. El retorno renovado de la oligarquía conservadora aconteció en la nación peruana apenas al año siguiente de la producción de *Caídos del cielo*: en 1990, Fujimori radicaliza el orden social conservador que había sido amenazado durante la crisis de la década anterior. Para ello el gobierno renueva el capitalismo instituyendo una política neoliberal que desde entonces será la normativa estatal de la nación peruana hasta la actualidad.

Si bien el estilo de comportamiento de los *outsiders* y las relaciones que establecen con las masas se emparentan con el carácter plebiscitario de los liderazgos populistas, responden a los enunciados de las emergentes fuerzas neoconservadoras que —siguiendo la tendencia mundial— han surgido en América Latina [...] el recetario neoliberal de los outsiders proclama la necesidad de reducir las funciones estatales y fomentar el mercado mediante decisiones tecnocráticas —y, en esta medida, ajenas al debate público—, destinadas a corregir los vicios generados por los partidos y el Estado. El ajuste, la estabilización y la liberalización económica se conciben como los únicos instrumentos válidos, aunque temporalmente dolorosos, para eliminar los rasgos precapitalistas y premodernos de la sociedad y la cultura; y para sentar las bases del capitalismo y el liberalismo político en el marco del mercado internacional, al que se percibe como espejo de la modernidad o de la postmodernidad, según el caso (Cotler, 1994: 171-2).

La tecnarquía neoliberal, económica y militar fue la encargada de restaurar el orden social del debilitado estado moderno. Así, cuando Fujimori inicia su gobierno, asume:

las perspectivas y los intereses de los militares, los organismos internacionales, los empresarios y los medios de comunicación, lo que le permitió erigirse en eje de una alianza hegemónica. Sobre esta base, Fujimori desarrolló una coherente estrategia destinada a "salvar el Estado", a tal punto que se decidió a quebrar la legalidad constitucional cuando lo consideró necesario (*Ibíd.*: 201).

En el clamor por una recomposición del orden —clamor expresado en *Caídos del cielo*—, el conservadurismo dio vía libre a un régimen autoritario-neoliberal y de este modo emergió “el fujimorismo como un rebrote de la derecha en estrecha alianza con las Fuerzas Armadas” (Montoya, 2010: 118). Salvar el Estado fue salvar el orden conservador¹²² y el estado-nación peruano se restauró bajo el autoritarismo de un

¹²¹ Véase *supra*, p. 179.

¹²² Gellner explica el estado en términos de orden y de su conservación. Véase Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, pp. 16-7: “El estado es aquella institución o conjunto de instituciones específicamente relacionadas con la conservación del orden (aunque pueden estar relacionadas con muchas más cosas). El

régimen que lo supeditó a la tecnarquía económica, es decir una restauración del orden por medio del neoliberalismo¹²³.

También las amenazas al orden social se difuminaron gracias al estado neoliberal¹²⁴ de Fujimori, pues la presencia inmigrante en Lima fue “cooptada por el patrón de poder post-oligárquico, en especial desde la re-privatización del control del Estado y la profunda reconcentración del control de los recursos de producción y de los ingresos, que comenzó con la funesta dictadura fuji-montesinista” (Quijano, 2006: 19). Pese a la angustia y el rechazo del conservadurismo hacia el otro-social, el estado neoliberal peruano y la tecnarquía económica lo terminan integrando. Apreciamos así, en el caso peruano, dos actitudes éticas conservadoras ante la presencia del otro amenazante del orden: por una parte su rechazo y por otra la homogenización.

Existen diversos modos de tratar las anomalías. Negativamente podemos hacer caso omiso de ellas, no percibir las sin más, o más bien condenarlas cuando las percibimos. Positivamente, podemos afrontar con resolución la anomalía y tratar de crear una nueva configuración de la realidad en la que tenga cabida. No es imposible que un individuo someta a revisión su propio esquema personal de clasificación. Pero ningún individuo vive aislado y habrá recibido su esquema de otros, siquiera sea parcialmente [...] Cualquier sistema dado de clasificación tiene por fuerza que provocar anomalías, y cualquier cultura dada tiene que afrontar acontecimientos que parecen desafiar sus supuestos (Douglas, 1973: 58-9)

Con la adopción del neoliberalismo, el estado-nación vio el retorno al poder de un renovado conservadurismo que ha forjado desde entonces el futuro de la sociedad

estado existe allí donde agentes especializados en esa conservación, como la policía y los tribunales, se han separado del resto de la vida social. Ellos *son* el estado”.

¹²³ El neoliberalismo ha reestructurado los estados-nación en función de una economía supranacional, como ocurrió en el caso peruano desde 1990. Véase Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, pp. 191-3: “Hoy día ‘la nación’ se halla visiblemente en trance de perder una parte importante de sus antiguas funciones, a saber: la de constituir una ‘economía nacional’ limitada territorialmente que formaba una pieza de construcción en la más amplia ‘economía mundial’ [...] desde el decenio de 1960, el papel de las ‘economías nacionales’ ha sido menoscabado o incluso puesto en entredicho por las grandes transformaciones habidas en la división internacional del trabajo, cuyas unidades básicas son empresas transnacionales o multinacionales de todos los tamaños, y por la correspondiente creación de centros y redes internacionales de transacciones económicas que, a efectos prácticos, quedan fuera del control de los gobiernos estatales [...] Esto no quiere decir que las funciones económicas de los estados hayan disminuido o es probable que se esfumen. Al contrario, han crecido, tanto en los estados capitalistas como en los otros, a pesar de que en ambos campos se ha tendido a estimular la empresa privada u otras empresas no estatales en el decenio de 1980. [...] el peso de lo que los ingresos y los gastos públicos representan en las economías de los estados, pero, sobre todo, su creciente papel como agentes de importantes redistribuciones de la renta social por medio de mecanismos fiscales y de bienestar, probablemente han hecho que el estado nacional sea un factor más central que antes en la vida de los habitantes del mundo”.

¹²⁴ Véase David Harvey, *A brief history of neoliberalism*, p. 7: “Llamo a este tipo de aparato estatal un *estado neoliberal*. Las libertades que encarna reflejan los intereses de los dueños de la propiedad privada, de negocios, de corporaciones multinacionales y de capital financiero”.

peruana, optando en adelante por captar la anomalía del otro-social e insertarla en el orden neoliberal.

5.7 Símbolos del imaginario y restauración del equilibrio vital

Lo simbólico en la diégesis de *Caídos del cielo* es determinante en las representaciones de lo grotesco pues establece la semántica del otro (social, cultural y femenino) como amenaza angustiante del orden. Los símbolos del imaginario constituyen herramientas para la expresión, imágenes para la comunicación. Su semántica ha servido a la representación social¹²⁵ a través de distintas formas de expresión humana, desde el ritual y los mitos, pasando por las artes hasta llegar a los productos de los *mass media* en la actualidad. En esta consideración universal del símbolo como medio de expresión humana, Gilbert Durand sostiene que “antaño los grandes sistemas religiosos representaban el papel de conversatorio de los regímenes simbólicos y las corrientes míticas. Hoy, las bellas artes, para una élite cultivada, y, para las masas, la prensa, los folletines ilustrados y el cine vehiculizan el inalienable repertorio de toda la fantástica” (2004: 434-5). Toda expresión humana se sirve de los símbolos del imaginario para expresar un sentido semántico determinado.

Por otra parte, esta expresión enraíza en un proceso de comunicación que es a la vez actitud ontológica y ética frente a una experiencia dada. Así, partiendo del trayecto antropológico, “el simbolismo se nos apareció como constitutivo de un acuerdo, o de un equilibrio [...] entre los deseos imperativos del sujeto y las exigencias del ambiente objetivo” (*Ibíd.*: 402). Durand considera que la función fundamental de la imaginación simbólica es precisamente recuperar para el ser humano la experiencia de equilibrio entre él y su medio social, propiciarla mediante el símbolo. La expresión simbólica persigue entonces un equilibrio en el mundo y, en ese sentido, “la imaginación es el

¹²⁵ Como apreciamos en el capítulo 4, la genealogía de las representaciones sociales del otro en el seno de la modernidad (en medicina, ciencias humanas, psicoanálisis, industria de la comunicación, estudios fílmicos) evidencia el uso de símbolos del imaginario de semántica peyorativa: de la teoría médica del s. XVIII a la noción lacaniana de *la Cosa*, de lo *unheimlich* freudiano a lo monstruoso-femenino en el cine, de *lo abyecto* a *Caídos del cielo*, los símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos nutren las representaciones de los cuerpos-otros (social, cultural y femenino). Esta puesta en discurso reproduce la descalificación y las relaciones de poder sobre el cuerpo-otro anormal, acorde con el discurso de la modernidad, pero evidenciando a su vez su crisis asociada al sujeto, su identidad y su relación conflictiva con el otro, crisis que se agudiza en el curso del s. XX. De ahí la importancia del estudio de las representaciones sociales del cuerpo y sus discursos subyacentes. Véase Ana María Fernández, *Las lógicas colectivas*, pp. 263-4: “Abrir la dimensión social e histórica de los cuerpos no significa solamente pensar en los usos sociales del cuerpo o en la significancia social que otorga sentido al movimiento cultural de los cuerpos, sino también en las formas histórico-sociales que adopta la propia producción de los cuerpos”.

contrapunto axiológico de la acción [...] la muerte de los hombres es absuelta por las imágenes. Por eso el imaginario, muy lejos de ser vana pasión, es acción eufémica y transforma el mundo según el ‘hombre de deseo’” (*Ibíd.*: 437).

Los símbolos utilizados en *Caídos del cielo*, del gallinazo al cerdo, de la basura a la herida / cicatriz, de la vieja ciega al mar, del bastón al mausoleo, de la luna llena a la caída, contienen la semántica de angustia con que el conservadurismo experimenta la realidad pero a su vez, precisamente por ser manifestación de la imaginación simbólica, persiguen para el conservadurismo la recuperación del equilibrio para su entorno social, la nación peruana, ante la angustiante experiencia de crisis de los años ochenta.

Apreciamos en *Caídos del cielo* una angustia conservadora por recuperar la normalidad social perdida de la nación peruana, por restablecer el equilibrio deseado, su orden, eliminando así toda amenaza de muerte. De este modo, mediante una fenomenología del simbolismo en el discurso fílmico que nos permitió la comprensión de los símbolos del imaginario y su sentido expresivo, llegamos por otra vía a la teoría expuesta por Douglas¹²⁶ y Balandier respecto del desorden social y el conservadurismo.

Así, en tanto actividad dialéctica propia del espíritu, “en su hecho inmediato, en su espontaneidad, el símbolo aparece restableciendo el equilibrio vital comprometido por la comprensión de la muerte” (*Ibíd.*: 124-5). Observamos aquí la función fundamental de la imaginación simbólica, la cual constituye “la esencia del espíritu, es decir, el esfuerzo del ser para levantar una esperanza viva hacia y contra el mundo objetivo de la muerte” (*Ibíd.*: 435).

Caídos del cielo lleva al discurso fílmico las representaciones sociales del orden / desorden y sus enfrentamientos, discontinuidades y rupturas en la nación peruana hacia fines de la década de 1980 desde la perspectiva conservadora, la cual busca restablecer el equilibrio vital ante una experiencia amenazante del orden. Los símbolos, al expresar la experiencia de angustia ante el tiempo, son utilizados por la perspectiva conservadora que aspira a recuperar la normalidad social perdida y el equilibrio de la nación peruana de acuerdo a su deseo. Este equilibrio se vincula a la recuperación del orden que ha caracterizado las diferencias sociales en la nación peruana a lo largo de su historia y mediante el cual el conservadurismo se distancia del otro-social, rechazándolo y frustrando la relación con él.

¹²⁶ Véase Mary Douglas, *Pureza y peligro*, p. 162: “es posible pensar que las culturas que desarrollan abiertamente el simbolismo corporal lo utilizan para confrontar la experiencia con sus inevitables dolores y pérdidas. Por medio de estos temas se enfrentan con las grandes paradojas de la existencia”.

5.8 Una representación cinematográfica de la nación peruana

Mediante la recontextualización permanente de su discurso fílmico, la película *Caídos del cielo* nos ha permitido aproximarnos a la nación peruana de fines de la década de 1980 y comprender su realidad social caracterizada por conflictos, escisiones y discontinuidades arraigadas en su historia. La diferencia cultural y su proyección histórica adquieren relevancia en la diégesis de *Caídos del cielo*. Tal como Homi Bhabha ha observado, en el contexto de la colonialidad y la migración urbana —característicos de la modernidad—, la diferencia cultural y los vacíos de la historia (“desfases”, “ambigüedades”) se tornan aspectos clave de las representaciones contemporáneas de la nación, entendida como “pueblo”.

En las representaciones contemporáneas de la nación se superponen dos temporalidades distintas: a) una temporalidad histórica, vinculada al ideal moderno de nación como pueblo homogéneo¹²⁷, con un pasado ideal monolítico que delinea un origen y una historia¹²⁸; b) una temporalidad contemporánea, que evita toda idea de origen y pasado del pueblo-nación para revelar su performance vital en el presente, en su actual negociación y reproducción social. Esta doble temporalidad de la nación evidencia —una vez más— sus escisiones y contradicciones culturales, y sobre todo cómo éstas se agudizan en el presente, nutriendo así nuevas formas de representación. Para Bhabha, es precisamente “mediante este proceso de escisión que la ambivalencia conceptual de la sociedad moderna se vuelve el sitio para escribir la nación” (2002b: 182), de tal modo que el sujeto nacional no puede ser representado si no es a condición de representar en el presente esta escisión arraigada desde el origen de la nación moderna y sus contradicciones ontológicas. Al actualizarse en la urbe contemporánea, estas contracciones evidencian que “la unidad política de la nación consiste en un desplazamiento continuo de la angustia causada por la irredimible pluralidad de su espacio moderno” (*Ibíd.*: 185).

Es así que ante las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, “nos enfrentamos con la nación escindida dentro de sí misma [itself],

¹²⁷ Para una definición de homogenización y su relación con el estado-nación y la diferencia cultural, véase *supra*, p. 233, nota 104.

¹²⁸ Temporalidad que implica también el ejercicio de un olvido. Véase Patricia Pisters, “Homi K. Bhabha”, p. 302: “el olvido de los orígenes reales de la narrativa de la nación occidental, la cual excluye la violencia del imperialismo y el rol de los ‘otros’ en la creación de la nación”. Este olvido ha llevado a Renán a afirmar: “el olvido y, yo diría incluso, el error histórico, son un factor esencial de la formación de una nación y es así que el progreso de los estudios históricos es por lo general un peligro para la nacionalidad”. Véase Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, p. 21, nota 19.

articulando la heterogeneidad de su población” (*Ibíd.*: 184). Bhabha concluye que en las representaciones contemporáneas de la nación, aquella heterogeneidad cultural que da lugar a su desfase temporal y espacial como pueblo-nación, “es en realidad la estructura misma de la diferencia y escisión dentro del discurso de la modernidad [...] Este proceso es más evidente en el trabajo de los autores ‘posmodernos’ que llevan a sus límites las paradojas de la modernidad, y revelan los márgenes del Occidente” (2002c: 297).

Las paradojas de la modernidad en la representación posmoderna de la nación ponen de manifiesto las diferencias culturales que la constituyen históricamente desde su creación. En el presente, estas diferencias se agudizan con las transformaciones del capitalismo tardío, mostrando la imposibilidad de la representación homogenizante y monolítica de la nación según el discurso de la modernidad¹²⁹. De este modo, “la nación pasa de ser un símbolo de la modernidad a volverse el síntoma de una etnografía de lo ‘contemporáneo’ dentro de la cultura moderna” (Bhabha, 2002b: 183-4).

Lo contemporáneo en la nación peruana, como apreciamos a partir de su representación en *Caídos del cielo*, es precisamente el encuentro entre una historia de relaciones sociales sustentadas en el contradictorio ideario moderno-nacional y el proceso presente, hacia 1989, de reproducción viva de la nación, que implica cambios y devenires. Implica asimismo las angustias y rechazos por parte del conservadurismo del orden normal hacia la otredad al interior de una nación culturalmente discontinua, pero también la incorporación del otro y la integración del desorden (que el conservadurismo experimenta como amenaza) con el fin de recomponer el orden social futuro mediante un estado peruano que de 1990 en adelante responde económica y políticamente al neoliberalismo global. Del discurso fílmico de *Caídos del cielo* podemos concluir que, en su representación, “la nación ya no es el signo de la modernidad bajo el cual las diferencias culturales son homogeneizadas en la visión ‘horizontal’ de la sociedad. La nación revela, en su representación ambivalente y vacilante, una etnografía de su reclamo a ser la norma de la contemporaneidad social” (*Ibíd.*: 186).

Durante la década de 1980, al examinar el gran corpus de representaciones de la posmodernidad, Fredric Jameson consideró (influido por Deleuze y Guattari y su noción

¹²⁹ Gellner ha planteado que la homegenización no es tanto consecuencia de la nación, sino lo contrario: la idea de nación resulta de la homogenización a la cual tendía la emergente estructura de la sociedad industrial; la homogenización y, tras ella, la idea de nación, son pues consecuencia del mismo proceso de la modernidad. Cf. Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*.

de rizoma¹³⁰) la importancia de aprehender la organización espacial del dominio capitalista, planteando la necesidad de una *cartografía cognitiva*¹³¹ que permita a las representaciones dar cuenta del lugar social y económico particular del sujeto en el espacio nacional e internacional del capitalismo tardío. Es decir, “devolver a los sujetos concretos una representación renovada y superior de su lugar en el sistema global” (Jameson, 1991:120). En el contexto del capitalismo tardío, la representación cinematográfica de la nación deja atrás:

al viejo espacio nacional más transparente o a enclaves que supongan perspectivas y formas de representación más tradicionales y seguras [y en cambio] tendría que arrostrar la posmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que conservar su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— y forzar al mismo tiempo una ruptura con él, mediante una nueva manera de representarlo [...] que nos permitiría recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y nuestras posibilidades de acción y de lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacial y social (*Ibíd.*: 120-1).

La “etnografía de lo contemporáneo”, de la diferencia cultural de la nación y sus contradicciones —propuesta por Bhabha—, complementa la “cartografía cognitiva” planteada por Jameson, pues ésta se plantea como representación supranacional de la escisión de la nación en función de un sistema geopolítico global dominado por el capitalismo. Así, en la representación posmoderna de la nación —subraya Bhabha— el realismo no responde más a la versión moderna de la nación de inspiración homogenizante, antes bien representa las discontinuidades y escisiones de su heterogeneidad. Tal es el caso del realismo con presencia de lo simbólico de la diégesis de *Caídos del cielo* en tanto representación de la nación peruana. En ese sentido, Jameson considera necesario:

“historizar” la cuestión del realismo, teniendo en cuenta que las formas canónicas de realismo que emergieran en el siglo XIX no podrían cumplir esa misma iluminadora función hoy en día; la realidad social de la que ellas podían dar cuenta era, en su lógica interna, diferente de la sociedad presente, pertenecía a una fase distinta del desarrollo capitalista. [...] La nueva configuración del espacio y tiempo y una naturaleza más abstracta de los procesos sociales en los tiempos posmodernos revela una forma realista incapaz de dar cuenta de la totalidad, creando la demanda por nuevas formas de arte capaces de ofrecer no tanto una representación en el sentido clásico, sino más bien un “mapa cognitivo” lúcido que nos ayude a comprender nuestra sociedad y nuestra posición al interior de ella (Xavier, 2004: 350).

La representación contemporánea de la nación refiere entonces a la problemática de su situación hacia finales del siglo XX, momento en el cual la desestabilización y

¹³⁰ Para la noción de rizoma y su oposición al conservadurismo capitalista, véase *supra*, pp. 139-140.

¹³¹ Cf. Fredric Jameson, *La estética geopolítica*, pp. 17-8 y 22-5.

reestructuración del estado en función de una economía supranacional, pero también las diferencias culturales que arrastra históricamente en su territorio, implican una crisis de la nación y el estado. Como hemos apreciado, los estados-nación se reestructuraron e incluso se han fortalecido, como en el caso peruano, en función del neoliberalismo. Pero si las naciones y los estados continúan existiendo pese a estas transformaciones, también es cierto que la historia de finales del siglo XX será considerada como:

la historia de un mundo que ya no cabe dentro de los límites de las “naciones” y los “estados-nación” tal como solían definirse, ya fuera política, económica, cultural o incluso lingüísticamente. [...] reflejará el declive del antiguo estado-nación como entidad capaz de funcionar. Verá los “estados-nación” y las “naciones” o los grupos étnico/lingüísticos principalmente en relación con la nueva reestructuración supranacional del globo, retirándose ante su avance, resistiéndose o adaptándose a ella, viéndose absorbidos o dislocados por ella (Hobsbawm, 1998: 201).

¿Cómo representar entonces cinematográficamente a la nación, a fines del siglo XX, en circunstancias en que nación, estado y pueblo han dejado de ser aquello que la modernidad había instaurado ontológica y políticamente como norma política ideal? En lo referido a la representación cinematográfica, “uno de los desafíos que trae la escena contemporánea es la desestabilización de lo que en otro momento fueran categorías políticas [...] consolidadas, como aquella de nación” (Xavier, 2004: 350). En ese sentido, Ismail Xavier halla en las representaciones posmodernas de la nación una reformulación de la *alegoría nacional*, renovada alegoría que se aleja del realismo y de una representación de la nación basada en el discurso de la modernidad y que en cambio:

Deviene signo de una nueva conciencia de la historia donde la preferencia por analogías y por una memoria viva del pasado es ahora tomada no como celebración de una identidad que conecta pasado y presente, sino como una experiencia capaz de enseñarnos que la repetición es siempre una ilusión, y que los acontecimientos antiguos [...] pierden su significado ‘original’ al ser vistos desde una nueva perspectiva. Vistas desde nuestra experiencia presente, las alegorías hacen evidente su vocación para expresar el rol central del tiempo en la cultura y en las vidas individuales (*Ibíd.*: 349).

Las películas posmodernas contemporáneas representan a la nación considerando sus escisiones evidenciadas por las contradicciones del discurso de la modernidad y su actualización en el presente, pero también por las transformaciones sufridas a nivel global en función del capitalismo tardío, las cuales transformaron en las últimas décadas del siglo XX nuestra idea normativa de nación.

“La Nación”, como categoría problemática, constantemente reelaborada, ha tenido sus vicisitudes en tiempos recientes, pero las alegorías nacionales continúan estando presentes en nuestra escena contemporánea aunque bajo nuevas formas que expresan las maneras en que las nuevas configuraciones del espacio, tiempo, intercambio económico, y poder político han creado un sentido de crisis en este terreno. Éstas presentan diferentes puntos de vista, más o menos críticos del status quo, pero en conjunto revelan cómo una percepción general de la nación es crucial para la tematización no sólo de aspectos claramente políticos sino también de los estilos de vida privados (*Ibíd.*: 350).



5.3 Neoliberalismo en la provincia francesa de Lille. Desempleo y explotación laboral en *La vida soñada de los ángeles*



5.4 Unidad de la ONU patrulla las calles de Sarajevo. Diferencia cultural y restructuración de naciones balcánicas en *La mirada de Ulises*



5.5 Sueño norteamericano, violencia y pobreza urbano-marginal en Lima. Crisis estatal y diferencia cultural en *Caídos del cielo*



5.6 Pobladores fueguinos divisan las naves españolas. Crisis latinoamericana, deuda externa y estado neoliberal en *El viaje*



5.7 Estado-nación japonés y crisis de identidad en el espacio multinacional, en *Neon Genesis Evangelion*



5.8 Capitalismo, (des)igualdad y especulación financiera. Integración del estado polaco al neoliberalismo europeo en *Tres colores: Blanco*

Esta forma posmoderna de “alegoría nacional” se aprecia en películas como *Underground* (Kusturica, 1995), que representa la crisis bélica del estado-nación multiétnico yugoslavo y su historia; *Escondido*, que representa la relación conflictiva de las políticas del estado francés, cuna de la modernidad, con sus ex-colonias islámicas; *La vida soñada de los ángeles* (Zonca, 1998), que representa la ola neoliberal en las provincias europeas y sus efectos como la explotación laboral (5.3); *El viaje* (Solanas, 1991), que representa la debacle del estado-nación latinoamericano y su adopción del modelo neoliberal¹³² (5.6); *Videodrome*, que representa la tecnarquía multinacional de los *mass media* en función de una homogenización global dirigida al consumo; *La mirada de Ulises* (Angelopoulos, 1995), representación de la crisis del estado-nación griego y la Guerra de los Balcanes (5.4); y *Sin fin* (Kieslowski, 1984) y *Tres colores: Blanco* (Kieslowski, 1994), que representan las dos crisis culminantes de la nación polaca sometida tanto al régimen comunista de los 80 y, tras el fin de la Guerra Fría, al régimen capitalista europeo de los 90 (5.8), respectivamente. Por su parte, Dennis Redmond ha mostrado que la serie animada para televisión *Neon Genesis Evangelion* (Anno, 1995-1996) representa “el comienzo del fin del estado-nación” japonés y el ascenso del Este Asiático a potencia capitalista contendiente en la geopolítica global¹³³ (5.7).

Apreciamos entonces que estas “alegorías nacionales” siguen de cerca la “cartografía cognitiva” planteada por Jameson como opción de representación posmoderna: forma de representación cinematográfica que permita al sujeto “individual y colectivo” dar cuenta de su lugar-en-el-mundo en la fase tardo-capitalista y de las relaciones que lo sujetan a él. En estos filmes —incluyendo a *Caídos del cielo*, pese a su perspectiva conservadora—, el “mapa cognitivo” que representan no sólo nos permite ubicarnos “en el sistema total que nos rodea sino también generar nuevas formas de consciencia colectiva y solidaridad multinacional” (Redmond, 2004: 4). Esta cualidad fundamental del “mapa cognitivo” responde al problema de la representación en la posmodernidad, pues si “aquello de que trata la representación es siempre la propia totalidad social [...] nunca lo ha sido tanto como en la actual época, con una red colectiva multinacional

¹³² A partir del análisis del film *El viaje*, Tzvi Tal introduce la noción de “lo grotético” como orientación estética posmoderna en el cine de Fernando Solanas, una mezcla de “grotesco” y “patético” en la representación del estado-nación argentino en el marco del neoliberalismo latinoamericano. Cf. Tzvi Tal, “Del cine-guerrilla a lo ‘grotético’”.

¹³³ Cf. Dennis Redmond, *The world is watching*, capítulos 6 y 7.

global” (Jameson, 1995: 24). En este sentido, se hace necesario considerar en la actualidad, por sobre todo, una:

multiplicidad de naciones (y nacionalismos fantasmáticos) que todavía no se organizan cultural e ideológicamente en torno a las categorías del nuevo triunvirato de superestados (Estados Unidos, Europa y Japón) [así como] la desaparición de culturas nacionales concretas y su sustitución bien por una producción comercial centralizada para la exportación mundial, bien por sus propias imágenes neotradicionales producidas en masa (*Ídem.*).

Caídos del cielo es una alegoría nacional posmoderna que mediante una estética basada en un realismo con presencia de lo simbólico, representa a la nación peruana desde una perspectiva conservadora, incidiendo en las escisiones históricas y contemporáneas (que denominamos lo grotesco) manifiestas en lo social, lo cultural y lo afectivo. De este modo da cuenta del presente crítico en que el estado-nación se va sumergiendo en la inestabilidad y la crisis general, y abre así la posibilidad para su recomposición en función del orden neoliberal dominante a fines del siglo XX. Como hemos comprobado a lo largo de esta tesis, la representación cinematográfica de la nación peruana en *Caídos del cielo* se inserta en aquellas alegorías nacionales contemporáneas que “emergen frecuentemente de controversias, conflictos de interpretación, confrontaciones relacionadas a luchas por la hegemonía en un mundo en el cual el choque de culturas y la red de intereses materiales y sistemas simbólicos tienden a producir inestabilidad en la vida de la gente” (Xavier, 2004: 360).

Asimismo, *Caídos del cielo* se asocia a la “cartografía cognitiva” planteada por Jameson como opción estética posmoderna. En su discurso fílmico se aprecia cómo el problema de la nación y su representación se localizan en la intimidad afectiva del sujeto, en sus interacciones cotidianas y en la amplitud política del espacio urbano, refiriendo por un lado a la crisis moderno-nacional que actualiza la diferencia cultural como pasado y presente y por otro, al lugar que ocupa el sujeto nacional (en su heterogeneidad) en la geopolítica supranacional del capitalismo tardío.

Dar cuenta de esta forma de representación cinematográfica posmoderna ha requerido su rehistorización y recontextualización, tal como habíamos proyectado en nuestro marco teórico¹³⁴. Siguiendo en esto a Kracauer, en esta tesis hemos interpretado el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, película realizada hacia 1989, siguiendo “los diversos paralelos existentes entre historia y los medios fotográficos, entre la realidad

¹³⁴ Véase *supra*, p. 32-3.

histórica y la realidad de la cámara”¹³⁵. Esta impronta es llevada a la posmodernidad por Jameson, cuando problematiza la interpretación de los productos culturales del capitalismo tardío y concluye con el imperativo: “¡Historicemos siempre!” (1989: 11). De este modo:

para cualquiera preocupado por los peligros de los sistemas de dominación globalizados que monopolizan la información y la interpretación, o para aquellos que viven bajo un régimen autoritario particular inspirado por un exacerbado nacionalismo enraizado en doctrinas seculares o religiosas, el aclarar la estructura y el sentido de la alegoría en los tiempos modernos es de gran ayuda en la lucha contra los varios tipos de reducción mítica y falsa totalización, especialmente aquellos dirigidos al fascismo (Xavier, 2004: 361).

Al rehistorizar el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, nuestra investigación ha buscado ser aquel *pie de film* que propusiera Benjamin¹³⁶, interpretándolo a partir de la realidad que refiere. Acto hermenéutico que se vuelve así acto político pues, tal como afirmara Bhabha, “vivir en el mundo extraño, encontrar sus ambivalencias y ambigüedades realizadas en la casa de la ficción, o su división y resquebrajamiento realizados en la obra de arte, es también afirmar un profundo deseo de solidaridad social”¹³⁷.

Caídos del cielo ocupa un lugar entre aquellas representaciones cinematográficas producidas en el capitalismo tardío que siguen una forma posmoderna de alegoría nacional, basada estéticamente en un realismo con presencia de lo simbólico. Desde una perspectiva conservadora, las representaciones de lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* expresan las contradicciones de la modernidad en torno a la identidad y las relaciones entre sujeto y otredad que operan en tres niveles —sociedad, cultura y afectividad— aproximándonos así a la realidad de la nación peruana hacia fines de la década de 1980.

* * *

¹³⁵ Véase *supra*, p. 42.

¹³⁶ Véase *supra*, p. 36.

¹³⁷ Véase *supra*, p. 59.

CONCLUSIONES

- Mediante la recontextualización e historización de la realidad referida por el discurso fílmico de *Caídos del cielo* comprendemos la realidad de la nación peruana hacia fines de la década de 1980 como un momento histórico de crisis social, política y económica. Siguiendo a Kracauer, recuperamos la memoria de la realidad referida en *Caídos del cielo*.
- La diégesis de *Caídos del cielo* sigue una estética realista con presencia de lo simbólico. En este marco estético, las representaciones de lo grotesco expresan desde una perspectiva conservadora aquellas relaciones conflictivas o de ruptura a nivel social, cultural y afectivo en la nación peruana.
- A nivel social, lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* manifiesta la relación conflictiva entre la clase alta limeña conservadora y los migrantes que ocuparon el tradicional territorio capitalino para vivir (barrios marginales) y trabajar (comercio ambulante en el centro Lima), relación que se cristaliza en las discontinuidades y subversiones del espacio urbano limeño, donde la dicotomía orden / desorden de la ciudad a fines de la década de 1980 responde a una escisión social que hunde sus raíces en la historia republicana y colonial constituyentes de la nación peruana.
- El orden conservador retorna a la nación peruana cuando ésta se inserta en la economía capitalista neoliberal (*neoconservadurismo*), propiciando la producción cultural posmoderna. Un ejemplo de representación de esta inserción neoliberal y su producción cultural en el campo de los medios de comunicación es el programa radial “Lecciones de Vida” de Alfa Radio, donde la tecnarquía se impone sobre lo humano y la autoficción posmoderna homogeniza al público para controlarlo en función del mercado y el consumo.

- A nivel cultural, lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* manifiesta la interacción conflictiva entre grupos sociales de clase alta — vinculada a la oligarquía tradicional limeña venida a menos— frente a las capas populares ascendentes y la clase media en crisis, interacción que en la cotidianeidad propicia la negación y modificación de valores tradicionales como táctica para sobrevivir a la crisis económica de fines de la década de 1980.
- La interacción de distintos grupos sociales en Lima en el contexto de reestructuración social de la década de 1980 los aproxima en la vida cotidiana pero a la vez reafirma sus diferencias culturales y sociales, tal como se representa en la interacción entre los Díaz-Canseco y sus inquilinos.
- La escritura fílmica construye en *Caídos del cielo* una perspectiva conservadora al privilegiar durante su interacción la posición de enunciación subjetivada en los Díaz-Canseco (remanentes de la oligarquía limeña) frente a la otredad cultural de los inquilinos (clase media y obrera en crisis).
- Los símbolos del imaginario en *Caídos del cielo* (teriomorfos, nictomorfos y catamorfos) contienen un sentido semántico altamente negativo y peyorativo; expresan así la angustia frente al devenir terrible y los cambios sucedidos durante la década de 1980 en la nación peruana, siempre desde una perspectiva conservadora, para la cual la presencia y convivencia con la otredad social y cultural son manifestaciones de un momento histórico crítico y angustiante.
- En el discurso fílmico de *Caídos del cielo*, el otro-social, el otro-cultural y el otro-femenino son asociados a símbolos del imaginario de semántica negativa y de este modo se cristaliza a nivel de las representaciones la escisión social, cultural y afectiva en la nación peruana.
- La oligarquía en la que se subjetiva la perspectiva conservadora es asociada a símbolos de reposo que expresan la esperanza de un retorno renovado del conservadurismo, retorno ocurrido inmediatamente después con el advenimiento del fujimorismo en 1990.

- A nivel afectivo, lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* manifiesta la frustración de la relación afectiva entre el hombre adulto conservador de clase media y la mujer no asociada a la normativa social y por tanto moralmente descalificada, desaprobadada y rechazada, durante la década de 1980.
- En el personaje de Verónica, el discurso fílmico de *Caídos del cielo* manifiesta la problemática en las representaciones del otro-femenino en torno al cual se condensan símbolos de semántica negativa y peyorativa —usados desde el siglo XVIII hasta el XX por las representaciones médicas y psicoanalíticas de la locura y la sexualidad perversa— cuya belleza seduce trágicamente al hombre moderno de clase media. Este rechazo y negación hacia el otro-femenino es el correlato del rechazo y negación hacia el otro-social y cultural, ahora en un nivel afectivo.
- Los símbolos del imaginario de semántica negativa son usados históricamente por la modernidad en este tipo de representaciones del otro-femenino a los que se ha asociado la enfermedad, la locura, la sexualidad perversa y la monstruosidad, tal como apreciamos en la medicina, el psicoanálisis, las ciencias humanas, la industria cinematográfica y los estudios fílmicos donde este discurso se reproduce junto a las relaciones de poder que se imponen sobre el otro-femenino. Tal es el caso de *Caídos del cielo* cuyo discurso fílmico reproduce estas representaciones desde la perspectiva conservadora y su angustiante rechazo hacia el otro-femenino. Pero este discurso moderno se ve en crisis desde fines del siglo XX y principios del XXI, tal como es expuesto en recientes estudios fílmicos.
- El discurso fílmico de *Caídos del cielo* nos presenta así la problemática ontológica de la modernidad vinculada a la escisión entre el sujeto y la otredad, donde las semejanzas niegan trágicamente el ideal moderno del individualismo. La relación de rechazo / atracción-fatal expresa la crisis del discurso de la modernidad en cuanto a la escisión ideal entre sujeto y otredad y sus

representaciones donde la otredad es objeto de rechazo. En este sentido, lo grotesco se constituye como un conjunto de representaciones de las contradicciones de la modernidad en cuanto a la posibilidad / imposibilidad de relación entre sujeto y otredad en favor de la escisión y el rechazo.

- La diégesis de *Caídos del cielo* constituye una alegoría nacional de tratamiento posmoderno que, a diferencia de la alegoría en la modernidad, evidencia las contradicciones al interior de la nación en términos de diferencia cultural, tanto en el origen de la nación —principio ontológico— como en la contemporaneidad de fines de siglo XX, en un contexto de colonialidad y migración urbana durante la segunda mitad del siglo XX. Ubica además el problema de la nación y sus contradicciones en el marco de un sistema global que tiene como referencia al capitalismo neoliberal y su respectiva producción cultural posmoderna.
- Lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* expresa la problemática ontológica de una modernidad en crisis que se refleja en las contradicciones en el ideal del sujeto y del estado-nación. El estado-nación peruano manifiesta sus contradicciones históricas en la década de 1980, lo que se expresa como conflicto o imposibilidad de relación entre sujeto y otredad social, cultural y afectiva. Esta imposibilidad de la relación hunde sus raíces en el origen de la nación peruana acorde con los ideales de la modernidad pero ajeno a la discontinuidad y heterogeneidad cultural pre-republicana. El conservadurismo evoca mediante las representaciones de lo grotesco una recomposición del orden perdido ante el caos angustiante que supone para aquél la presencia del otro; dicha evocación se cristaliza en el neoconservadurismo que se impone durante el gobierno de Fujimori gracias a la inserción de la nación peruana en la economía neoliberal global. Lo grotesco en el discurso fílmico de *Caídos del cielo* actualiza las contradicciones históricas de la nación peruana en la contemporaneidad de la crisis socioeconómica que el Perú afrontó durante la década de 1980.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, Jerold

- 2007 “Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema”, en Mark Conard (Ed.), *The philosophy of Neo-Noir*. Kentucky, The University Press of Kentucky. Pp. 7-20.

AGEL, Henri

- 1968 *Estética del cine*. Buenos Aires, Eudeba.

ANDERSON, Benedict

- 1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F., FCE.

ANDREW, Dudley

- 1978 *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona, GG.

APPADURAI, Arjun

- 2007 *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. Barcelona, Tusquets.

ARGUEDAS, José María

- 1987 “El indigenismo en el Perú”, en *Indios, mestizos, señores*. Lima, Horizonte.

ARISTARCO, Guido

- 1968 *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona, Lumen.

AUGÉ, Marc

- 1998a *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- 1998b *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona, Gedisa.
- 2003 *El tiempo en ruinas*. Barcelona, Gedisa.
- 2007 “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana”, 09 de diciembre de 2015, 14:00 h, <<https://asodea.files.wordpress.com/2009/09/auge-marc-sobremodernidad.pdf>>

AUMONT, Jacques, et al.

- 2008 *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Paidós.

AUMONT, Jacques [y] Michel MARIE

2006 *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca.

BACHELARD, Gastón

1978 *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, FCE.

1991 *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, FCE.

1993 *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Colombia, FCE.

2000 *La poética del espacio*. Buenos Aires, FCE.

2006 *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México, FCE.

BADIOU, Alain

2004 “El cine como experimentación filosófica”, en Yoel Gerardo (Comp.), *Pensar el cine 1: Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires, Manantial. Pp. 23-81.

BALANDIER, Georges

1988 *Modernidad y poder. El desvío antropológico*. Madrid, Júcar.

1993 *El desorden. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Barcelona, Gedisa.

1994 *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, Paidós.

BALÁZS, Béla

1952 *Theory of the film. Character and growth of a new art*. London, Dennis Dobson Ltd.

BAUMAN, Zygmunt

1996 “Modernidad y ambivalencia”, en Josetxo Beriain (Comp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*. Barcelona, Anthropos. Pp. 73-119.

2002 *La cultura como praxis*. Barcelona, Paidós.

2004 *Modernidad líquida*. Argentina, FCE.

2005 *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires, Paidós.

BAZIN, André

1966a “‘El diario de un cura rural’ y la estilística de Robert Bresson”, en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp. Pp. 187-205.

1966b “Una gran obra: ‘Umberto D’”, en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp. Pp. 519-522.

1966c “De Sica, Director”, en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp. Pp. 499-518.

1966d “‘La strada’”, en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp. Pp. 549-555.

1966e “‘Amore in citta’”, en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp. Pp. 573-576.

BEDOYA, Ricardo

1992 *100 años de cine en el Perú*. Lima, Universidad de Lima - Instituto de Cooperación Iberoamericana.

BENJAMIN, Walter

1989a “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus. Pp. 61-83.

1989b “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus. Pp. 15-57.

BERGSTROM, Janet

1997 “Friedrich Wilhelm Murnau”, en Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford History of the World Cinema*. New York, Oxford University Press. Pp. 146-147.

BHABHA, Homi

2002a “Los lugares de la cultura”, en *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial. Pp. 17-37.

2002b “DisemiNación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”, en *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial. Pp.175-209.

2002c “‘Raza’, tiempo y la revisión de la modernidad”, en *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial. Pp. 285-308.

BOAS, Franz

1964 *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires, Solar.

BOILLAT, Alain

2009 “La ‘diégèse’ dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d’un concept”, en *Cinémas: Revue d’études cinématographiques*. N° 2-3, Vol. 19, pp. 217-245. 09 de diciembre de 2015, 14:02 h, <<http://id.erudit.org/iderudit/037554ar>>

BORDWELL, David

1981 *The films of Carl-Theodor Dreyer*. California, University of California Press.

1991 *Making meaning. Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. U.S.A., Harvard University Press.

1996 *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.

- BORDWELL, David [y] THOMPSON, Kristin
2008 *Film art. An introduction*. New York, McGraw-Hill.
- BOURDIEU, Pierre
1988 *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.
1998 *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. España, Taurus.
2001 *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires, Manantial.
2007 *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BRONFEN, Elisabeth
2004 “Femme Fatale: Negotiations of tragic desire”, en *New Literary History*, No. 35.1, pp. 103-116.
- BURCH, Noël
1979 *Praxis del cine*. España, Fundamentos.
- CAÑIZARES FERNÁNDEZ, Eugenio
1992 *El lenguaje del cine: Semiología del discurso fílmico* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. 09 de diciembre de 2015, 14:04 h, <<http://eprints.ucm.es/3293/>>
- CAPANNA, Pablo
1973 *La tecnarquía*. Barcelona, Barral.
- CARRETERO PASÍN, Ángel
2003 “Posmodernidad e imaginario. Una aproximación teórica”, en *Parterei*, No. 26, marzo. 09 de diciembre de 2015, 14:05 h, <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carretero26.pdf>>
- CARROLL, Noël
1990 *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. New York, Routledge.
1996 “The image of women in film. A defense of a paradygme”, en *Theorizing the moving image*. New York, Cambridge University Press. Pp. 260-274.
2003 “Ethnicity, race and monstrosity. The rhetorics of horror and humor”, en *Engaging the moving image*. EE.UU., Yale University Press. Pp. 88-107.
- CASTRO, Luis, et al.
2009 *Metodología de las ciencias sociales. Una introducción crítica*. Madrid, Tecnos.

CHATTERJEE, Partha

- 2007a “Quinientos años de amor y miedo”, en *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Lima, IEP / CLACSO / SEPHIS. Pp. 23-52.
- 2007b “Comunidad imaginada: ¿por quién?”, en *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Lima, IEP / CLACSO / SEPHIS. Pp. 87-103.

CHION, Michel

- 1993 *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós.

CHRYSOCHOU, Panayiota

- 2012 *Sight as trauma. The politics of performing and viewing the body on stage* [Tesis doctoral] University of Edinburgh, 9 de diciembre de 2015, 14:07 h, <<http://hdl.handle.net/1842/7830>>

CLIFFORD, James

- 2001 “Sobre *Orientalismo*”, en *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Gedisa. Pp. 303-326.

CONVERSI, Daniele

- 2007 “Homogenisation, nationalism and war: should we still read Ernest Gellner?”, en: *Nations and nationalism*, No. 13 (3), pp. 371-394. 09 de diciembre de 2015, 14:11 h, <http://www.academia.edu/1431932/Homogenisation_nationalism_and_war._Should_we_still_read_Ernest_Gellner>

COOPER, Sarah

- 2013 *The soul of film theory*. New York, Palgrave MacMillan.

COTLER, Julio

- 1994 *Política y sociedad en el Perú. Cambios y continuidades*. Lima, IEP.
- 2005 *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima, IEP.

CREED, Barbara

- 1993 *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. London, Routledge.

CUCHE, Denys

- 2002 *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Nueva Visión.

DAVIS, Mike

2007 *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revueltas*. Madrid, Traficantes de sueños.

DE CERTEAU, Michel

2000 *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México D.F., Universidad Iberoamericana.

DE LA COLINA, José

1970 “Rostros interrogados”, en Ingmar Bergman, *Persona*. México, Era. Pp. 7-16.

DELEUZE, Gilles

1984 *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós.

1999 “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, en *Conversaciones (1972-1990)*. España, Pre-Textos. Pp. 277-281.

DELEUZE, Gilles [y] Felix GUATTARI

1973 *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Barral.

2002 *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre-textos.

DERRIDA, Jacques

1988 “Afterword: Toward an ethic of discussion”, en *Limited Inc*. Evanston, Northwestern University Press. Pp. 111-160.

DORÉ, Emilie

2008 “La marginalidad urbana en su contexto: modernización truncada y conductas de los marginales”, en *Sociológica*, No. 67, Año 23, mayo-agosto, pp. 81-105. México. 09 de diciembre de 2015, 14:19 h, <<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6705.pdf>>

DOUGLAS, Mary

1973 *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid, Siglo XXI.

DOUIN, Jean-Luc

1989 *Jean-Luc Godard*. Paris, Rivages.

DOWNING, Lisa [y] Libby SAXTON

2010 *Film and Ethics. Foreclosed encounters*. London, Routledge.

DURAND, Gilbert

- 1964 *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu.
2004 *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México, FCE.

ELIADE, Mircea

- 1974a *Tratado de historia de las religiones, Tomo I*. Madrid, Cristiandad.
1974b *Tratado de historia de las religiones, Tomo II*. Madrid, Cristiandad.
1999 *Historia de las creencias y las ideas religiosas. Vol. 1: De la edad de piedra a los misterios de Eleusis*. Barcelona, Paidós.

ELSAESSER, Thomas [y] Malte HAGENER

- 2010 *Film theory. An introduction through the senses*. New York / London, Routledge.

ERASMO DE ROTTERDAM

- 2000 *Elogio de la locura*. Madrid, Alianza Editorial.

FAIK-NZUJI, Clémentine

- 1995 “El homo *religiosus* africano y sus símbolos”, en Julien Ries (Ed.), *Tratado de antropología de lo sagrado. Volumen 1: Los orígenes del homo religiosus*. Madrid, Trotta. Pp. 363-399.

FARRIMOND, Katherine

- 2011 *Beyond backlash: The femme fatale in contemporary American Cinema*. [Tesis doctoral]. Newcastle University, 09 de diciembre de 2015, 14:14 h, <<http://hdl.handle.net/10443/1381>>

FERNÁNDEZ, Ana

- 2008 *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires, Biblos.

FIRTH, Raymond

- 1963 *Elements of social organization*. London, Watts & Co.

FLINN, Caryl

- 2004 *The New German Cinema. Music, history and the matter of style*. California, University of California Press.

FLORES GALINDO, Alberto

- 2008 “Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes”, en *Obras completas. Tomo III (I)*. Lima, Sur.

FOUCAULT, Michel

- 1985 *Saber y verdad*. Madrid, La Piqueta.
1992a *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets.
1992b *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI.
1999a *Historia de la locura en la época clásica, Vol. 1*. México, FCE.
1999b “Asilos, sexualidad, prisiones”, en *Estrategias de poder: Obras esenciales, Vol. 2*. Barcelona, Paidós. Pp. 283-296.
2000 *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. México, Siglo XXI.
2001 *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México, Siglo XXI.

FREUD, Sigmund

- 1991 “Tótem y tabú”, en *Obras completas. Vol. XIII (1913-1914)*. Buenos Aires, Amorrortu. Pp. 1-164.
1992a “Estudios sobre la histeria”, en *Obras completas. Vol. II (1893-1895)*. Buenos Aires, Amorrortu.
1992b “Lo Ominoso”, en *Obras completas. Vol. XVII (1917-1919)*. Buenos Aires, Amorrortu. Pp. 215-251.

FURET, François

- 2000 “Lettre(s) à Godard”, en *Cahiers du cinéma – Hors série: Le siècle de cinéma*, Noviembre, pp. 6-9.

GAMA, Michelle

- 2012 “El cuerpo marginal. Los símbolos del cuerpo en el cuento ‘El cobrador’ de Rubem Fonseca”, en *Mitologías hoy*, No. 6, pp. 48-55. 09 de diciembre de 2015, 14:23 h, <<http://www.raco.cat/index.php/mitologias/article/view/273875/361963>>

GELLNER, Ernest

- 2001 *Naciones y nacionalismo*. Madrid, Alianza.

GIDDENS, Anthony

- 1994 *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza.
1995 *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid, Cátedra.
2000 *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona, Península.

- GODARD, Jean-Luc
 1971 “Hablemos de ‘Pierrot’”, en *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barcelona, Barral. Pp. 230-254.
- GODARD, Jean-Luc [y] Youssef ISHAGHPOUR
 2000 *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: Dialogue*. France, Farrago.
- GOFFMAN, Erving
 2001a *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu.
 2001b *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires, Amorrortu.
- GOLTE, Jürgen [y] Norma ADAMS
 1990 *Los caballos de Troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Lima, IEP.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco
 2003 *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. [Tesis doctoral], Universidad de Valencia, 09 de diciembre de 2015, 14:14 h, <<http://hdl.handle.net/10803/10309>>
- GUERRERO, Raúl [y] Abelardo SÁNCHEZ
 1977 *La trampa urbana. Ideología y problemas urbanos: El caso de Lima*. Lima, DESCO.
- HALBWACHS, Maurice
 1964 *Las clases sociales*. México, FCE.
- HANSEN, Miriam
 1993 “‘With Skin and Hair’: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940”, en *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring), pp. 437-469. The University of Chicago Press. 09 de diciembre de 2015, 14:35 h, <<http://www.jstor.org/stable/1343960>>
- HARVEY, David
 2005 *A brief history of Neoliberalism*. New York, Oxford University Press.
- HEIDEGGER, Martin
 1997 *Ser y tiempo*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

HERRERO, Juan

- 2011 “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura”, en *Cédille. Revista de estudios franceses*, No. 2, pp. 15-48. 09 de diciembre de 2015, 14:37 h, <<https://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf>>

HOBBSAWM, Eric

- 1998 *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona, Crítica.
2007 *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica.

HOBBSAWM, Eric [y] Terence RANGER (Eds.)

- 2002 *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica.

JAMES, David

- 2004 “Is there class in this text? The repression of class in Film and Cultural Studies”, en Toby Miller y Robert Stam (Eds.), *A companion to film theory*. Massachusetts, Blackwell Publishing. Pp. 182-201.

JAMESON, Fredric

- 1989 *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor.
1991 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós
1995 *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós.
2002 “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, en *El giro cultural*. Manantial, Buenos Aires. Pp. 15-38.

JOURDE, Pierre [y] Paolo TORTONESE

- 1996 *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan.

JUNG, Carl

- 1970 *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós.
1983 *La psicología de la transferencia*. Barcelona, Paidós.
1985 *Tipos psicológicos. Tomo II*. Buenos Aires, Sudamericana.
1998 *Símbolos de transformación*. Barcelona, Paidós.

KRACAUER, Siegfried

- 1985 *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.
1989 *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.
1995a “Photography”, en *The mass ornament. Weimar essays*. United States of America, Harvard University Press. Pp. 47-63.

1995b “The mass ornament”, en *The mass ornament. Weimar essays*. United States of America, Harvard University Press. Pp. 75-86.

KRISTAL, Efrain

2007 “Proyectar Perú: Las películas de Francisco Lombardi”, en *New Left Review* 42, Ene-Feb, pp. 95-108. 09 de diciembre de 2015, 14:38 h, <<http://newleftreview.es/42>>

LACAN, Jacques

1993 *The psychoses. The Seminar of Jacques Lacan, Book III (1955-1956)*. London, Routledge.

LATOURE, Bruno

2011 “Reflections on Etienne Souriau’s *Les différents modes d’existence*”, en Levi Bryant et al. (Eds.), *The speculative turn: Continental materialism and realism*. Melbourne, Re.press. Pp. 304-333.

LE BRETON, David

2002 *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

LEACH, Edmund

1976 *Sistemas políticos de la Alta Birmania. Estudio sobre la estructura social Kachín*. Barcelona, Anagrama.

LEBEAU, Vicky

2008 *Childhood and cinema*. London, Reaktion.

LEFEBVRE, Henri

1978a “Introducción a la psicología de la vida cotidiana”, en *De lo rural a lo urbano*. Barcelona, Península. Pp. 85-102.

1978b “A propósito de la investigación interdisciplinaria en sociología urbana y urbanismo”, en *De lo rural a lo urbano*. Barcelona, Península. Pp. 227-249.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne [y] Jean-Louis LEUTRAT

1994 *Jean-Luc Godard*. Madrid, Cátedra.

LIPOVETSKY, Gilles [y] Jean SERROY

2009 *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama.

MACCORMACK, Patricia

- 2009 "Julia Kristeva", en Felicity Colman (Ed.), *Film, theory and philosophy. The key thinkers*. Montreal, McGill-Queen's University Press. Pp. 276-285.

MARTÍN-BARBERO, Jesús

- 1989 "De los intermediarios a los mediadores", 09 de diciembre de 2015, 14:40 h, <<http://www.mediaciones.net/1989/06/de-los-intermediarios-a-los-mediadores/>>
- 1998 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santa Fe de Bogotá, Convenio Andrés Bello.

MASCELLI, Joseph

- 1965 *The five C's of Cinematography. Motion picture filming technics*. Los Angeles, Silman-James Press.
- 1990 *Las cinco claves del cine*. Buenos Aires, Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina.

MATOS MAR, José

- 1985 *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima, IEP.
- 1990 "El proceso de urbanización en América Latina: Integración e identidades nacionales", disertación pronunciada el 9 de octubre de 1989 en la cátedra INTAL, en *Integración Latinoamericana*, enero-febrero, pp. 15-23.

MONTOYA, Rodrigo

- 2010 *Porvenir de la cultura quechua en Perú*. Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MORANDINI, Morando

- 1997a "Italy from Fascism to Neo-Realism", en Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford History of the World Cinema*. New York, Oxford University Press. Pp. 353-361.
- 1997b "Vittorio de Sica", en Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford History of the World Cinema*. New York, Oxford University Press. P. 360.

MULVEY, Laura

- 1996 "Pandora's Box: Topographies of curiosity", en *Fetichism and curiosity*. London, British Film Institute. Pp. 53-64.

NOGUEIRA, Xosé, et al.

- 1992 "Flashback. Europa (Lars von Trier). Caídos del cielo (F. Lombardi). Angelo Diablo (Otto Preminger). Jamon, jamon (Bigas Luna). Riff Raff

(Ken Loach). Instinto básico (P. Verhoeven)”, en *Vértigo* No. 5, pp. 3-10. Ateneo da Coruña. 09 de diciembre de 2015, 14:41 h, <<https://riunet.upv.es/handle/10251/42951>>

O’NEILL, Edward

1997 “Alfred Hitchcock”, en Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford History of the World Cinema*. New York, Oxford University Press. Pp. 310-311.

PISTERS, Patricia

2009 “Homi K. Bhabha”, en Felicity Colman (Ed.), *Film, theory and philosophy. The key thinkers*. Montreal, McGill-Queen’s University Press. Pp. 296-307.

PROTEVI, John

2011 “Ontology, Biology, and History of Affect”, en Levi Bryant et al. (Eds.), *The speculative turn: Continental materialism and realism*. Melbourne, Re.press. Pp. 393-405.

PÉREZ, María [y] David FERNÁNDEZ (Coords.)

2002 *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid, IEPALA.

PROTZEL, Javier

2009 *Imaginario sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima, Universidad de Lima.

QUIJANO, Alonso

1966 *Notas sobre el concepto de marginalidad social*. Santiago de Chile, CEPAL.

2006 “Estado-nación y ‘movimientos indígenas’ en la región Andina: cuestiones abiertas”, en *OSAL, Observatorio Social de América Latina*, año VII, No. 19, enero-abril. 09 de diciembre de 2015, 14:47 h, <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20110327050057/02Quijan.pdf>>

QUIJANO, Rodrigo

2011 *Paisajes peruanos, un reentry*. Texto presentado en el Coloquio “Prácticas del territorio: Arte, Crítica e Historia”.

RABINOW, Paul

1991 “Las representaciones son hechos sociales: Modernidad y posmodernidad en la antropología”, en James Clifford y George Marcus (Eds.). *Retóricas de la antropología*. Madrid, Júcar. Pp. 321-356.

REDMOND, Dennis

- 2004 *The world is watching: Video as multinational aesthetics, 1968-1995*. United States of America, Southern Illinois University Press.

RIBEYRO, Julio Ramón

- 1973 “Los gallinazos sin plumas”, en *Antología*. Lima, PEISA. Pp. 15-25.

RICOEUR, Paul

- 2003a “El ‘pecado original’: estudio de su significado”, en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Argentina, FCE. Pp. 245-260.
- 2003b “Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica I”, en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Argentina, FCE. Pp. 261-285.
- 2003c “Hermenéutica y estructuralismo”, en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Argentina, FCE. Pp. 31-60.
- 2003d “Culpabilidad, ética y religión”, en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Argentina, FCE. Pp. 383-395.

RIOFRÍO, Gustavo

- 1978 *Se busca terreno para próxima barriada. Espacios disponibles en Lima: 1940-1978-1990*. Lima, DESCO.

ROBINSON, Andrew

- 2011 *The Apu Trilogy: Satyajit Ray and the Making of an Epic*. London / New York, I.B.Tauris.

ROSALES, Raúl

- 2008 *Para ver más allá de lo evidente: Etnohistoria urbana, cultura y poder en el sector marginal-urbano*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 09 de diciembre de 2015, 14:49 h, <<http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/2900>>

RUSHTONE, Richard [y] Gary BETTINSON

- 2010 *What is film theory? An introduction to contemporary debates*. New York, McGraw Hill.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente

- 1985 *Del otro lado, la metáfora: Modelos de representación en el cine de Weimar*. Madrid, Hiperión.

SÁNCHEZ, Rafael

1971 *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. Barcelona, Pomaire.

SOBCHACK, Vivian

1992 *The adress of the eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey, Princeton University Press.

2009 “Phenomenology”, en Paisley Livigston y Carl Plantinga (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. New York / London, Routledge. Pp. 435-445.

SORFA, David

2014 “Phenomenology and film”, en Edward Branigan & Warren Buckland (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London / New York, Routledge. Pp. 353-358.

STAM, Robert

2001 *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós.

TAL, Tzvi

1998 “Del cine-guerrilla a lo ‘grotético’. La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*”, en *EIAL*, No. 1, Vol. 9, Tel-Aviv University. 09 de diciembre de 2015, 14:50, <<http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1093/1125>>

THANOULI, Eleftheria

2014 “Diegesis”, en Edward Branigan & Warren Buckland (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London / New York, Routledge. Pp. 133-137.

TERUKINA, Ichi

2004 *El río de las imágenes. Del cinegrama a la toma*. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos-Asociación Peruano Japonesa.

TRUFFAUT, François

1974 *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza.

VALCARCEL, Gustavo

1988 *Obra poética 1947-1987*. Lima, Unidad.

VALDEZ, Jorge Luis

- 2005 “La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas”, en *Histórica* 2, Vol. 29, pp. 107-152, Pontificia Universidad Católica del Perú. 09 de diciembre de 2015, 14:52, <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/1301/1255>>

VALLEJO, César

- 1971 “Los heraldos negros”, en *Sus mejores obras*. Lima, Fondo de cultura popular.

WILLIAMS, Raymond

- 1992 “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales”, en Raymond Williams (Ed.), *Historia de la comunicación, Vol. 2: De la imprenta a nuestros días*. Barcelona, Bosch. Pp. 181-209.

XAVIER, Ismail

- 2004 “Historical allegory”, en Toby Miller y Robert Stam (Eds.). *A companion to film theory*. Massachusetts, Blackwell. Pp. 333-362.

ZEVALLOS, Raúl

- 2006 “Posición, intervalo y articulación. Las primeras herramientas de la enunciación audiovisual”, en *Butaca, Revista del Cine Arte de San Marcos*, No. 29, pp. 58-63, Octubre.

ŽIŽEK, Slavoj

- 1994 *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- 2006 *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona, Debate.