

La generación del 60 y el cine del grupo Chaski

Stella del Rocío SANTIVÁÑEZ GUARNIZ
santivanez.sdr@pucp.pe

Resumen

El objetivo del presente artículo es reconstruir el universo político, social y cultural del grupo Chaski con el fin de analizar el tipo de discurso subyacente que influyó en sus dos únicas representaciones cinematográficas: *Gregorio* y *Juliana*. De esta manera, «[l]o interesante del estudio radica en que para analizar las dos representaciones cinematográficas del grupo fue necesario el ubicarse en el espacio tiempo en el que se desarrollan sus historias, para así poder calificar y descifrar el contenido (mensaje) de sus realizaciones» (Jarvie, 1985). El artículo se divide en cuatro secciones: la primera identifica al grupo dentro de la generación de 1960 y su propuesta cultural cinematográfica; la segunda refiere a la cinematografía nacional de los años ochenta, caracterizada por representar un cine «social»; la tercera presenta un análisis de las películas, y finalmente, la cuarta corresponde a las conclusiones.

Palabras clave: generación de 1960, discurso, cinematografía.

Los «Chaskis»

La gestación del grupo Chaski¹ se inició en 1978, cuando Stefan Kaspar Bartschi (comunicador social suizo), deseoso por sensibilizar al público espectador europeo sobre la situación de pobreza y marginalidad de los niños pobres en los países del Tercer Mundo², viajó al Perú y se instaló en Pucará, una comunidad campesina quechuhablante del Altiplano, para realizar la adaptación cinematográfica del cuento de Enrique Congrains³ «El niño de junto al cielo».

Kaspar tomó conocimiento de la problemática de los países del Tercer Mundo en Europa y entabló contacto con el cura de la comunidad, relacionado con la Teología de la Liberación. Así, con la cooperación del párroco, inició su investigación sobre la problemática migratoria del campo a la ciudad en el Perú.

Kaspar se contactó con Marita Barea Paniagua (productora de cine), y se unieron al proyecto Fernando Espinoza (sonidista), Fernando Barreto (guionista) y Alejandro Legaspi Etchechurry (camarógrafo uruguayo). En ese mismo periodo, el Perú vivía la efervescencia política originada por el retorno de la democracia tras doce años de dictadura militar, que generó expectativa en los distintos operadores políticos económicos y sociales del país.

Más adelante, el 10 de febrero de 1982, Chaski creó la Asociación Promotora de Comunicación Social, y en ese mismo año realizó su primer mediometraje: *Miss Universo en el Perú*. Más adelante, los demás integrantes, René Weber y Oswaldo Carpio⁴ se unieron al grupo e igualmente formaron parte del Consejo Directivo.

¹ Este nombre hace alusión a los *chaskis* del imperio inca, quienes eran los encargados de comunicar las noticias en el Imperio Incaico.

² Stefan Kaspar, en su natal Suiza, participó en un seminario cuya temática aborda la problemática de la niñez en América Latina. Este proyecto buscaba sensibilizar y acercar a la comunidad suiza (y europea) a la realidad y problemática de los países pobres, por lo que se proveyó a los niños de material escrito por autores de los países de América Latina, África y Asia, para acercarlos a diferentes realidades y culturas. Es así que, una vez conseguidos los derechos, se publicó el libro llamado *Dime, ¿por qué lloro?*, que contenía unos veinte cuentos cortos entre los que se encontraba uno de Enrique Congrains Martínez (1954).

³ La literatura de Congrains pertenece a la generación de la década de 1950, junto con Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro, entre otros. Los autores de esta generación criticaron el proceso modernista y desarrollista implantado en dicha década en las principales ciudades del Tercer Mundo. La visión pesimista de los exponentes de la narrativa urbana de esas épocas se encuentra presente en sus obras. El eje temático de la narrativa de esta generación lo constituye el proceso de «marginalización» de la ciudad capital, Lima, lo que los impulsa centrar sus historias en la creciente turgurización, pobreza y expansión de los callejones, barriadas y corralones de la ciudad. La incertidumbre, marginación, exclusión y soledad de los habitantes de la ciudad —derivadas de este proceso— constituirán el marco de sus obras.

⁴ En cierta oportunidad, Lorena Pastor y Javier Portocarrero formaron, de manera temporal, parte del Consejo Directivo del grupo. Aunque en ese caso fue esporádica, su presencia en otras áreas fue mayor.

Chaski se creó como un colectivo comunicacional interdisciplinario interesado en «la búsqueda de un cine que refleje la imagen (imágenes) del pueblo peruano, su(s) realidad(es), sus vivencias, contradicciones y esperanzas, afrontando paralelamente el reto de la creación colectiva» (Weber, 1998).

Los integrantes del Consejo Directivo formaron parte de la generación de 1960 y recibieron la influencia de la Revolución Cubana, Mayo del 68 y los movimientos hippies. Si bien todos simpatizaron con los movimientos juveniles que en ese momento surgieron en el mundo y que influyeron en América Latina, no todos tuvieron una participación directa en estos eventos.

Los integrantes del grupo formaron parte de la cultura juvenil urbana de clase media mundial, que buscaba distanciarse de la cultura oficial adulta hegemónica y que iban construyendo poco a poco su estar en el mundo a través de los espacios socioculturales con un discurso político alternativo, revolucionario y libertario. Asimismo, se nutrieron de los cambios en la estructura generados por la tradición de la izquierda antiimperialista y revolucionaria posterior a 1950, es decir, de la Revolución Cubana, la Revolución Cultural China.

Por otro lado, la influencia de las corrientes propuestas por la educación del oprimido de Paulo Freire y la Teología de la Liberación se constituyó en el medio para la transformación social y en una preocupación en la temática del grupo Chaski. La preocupación por la pobreza estructural y destructiva, que obstaculiza la «real liberación» del hombre dado que impide su realización como ser humano, se ve cristalizada en una teología desde la perspectiva de los pobres y oprimidos⁵ que hizo fortalecer el sentimiento de reivindicación entre el grupo.

Asimismo, una parte del grupo tuvo una militancia política partidaria en Vanguardia Revolucionaria⁶ (VR) que abandonó a inicios de la década de 1970; sin embargo, ello no supuso necesariamente el abandono de los principios ideológicos marxistas de la época.

Abandonar la militancia partidaria no menguó el compromiso con los sectores oprimidos y con la denuncia de los casos de pobreza. En ese sentido, se podría afirmar que adoptaron los lineamientos estratégicos marxistas aprendidos en la década de 1960 y la trasladaron al proyecto comunicacional Chaski, que se convirtió en una suerte de «militancia cinematográfica».

La idea de trasladar al plano simbólico-cultural una propuesta política determinada fue compartida por los demás integrantes del colectivo. El grupo tuvo un

⁵ Para mayor información revisar Gutiérrez (1984, pp. 111-240, 365-386).

⁶ Vanguardia Revolucionaria es un partido de izquierda peruano fundado en 1965, perteneciente a la denominada «Nueva Izquierda Peruana». Este partido es concebido como un ejército disciplinado de revolucionarios, imbuido en la teoría y en la práctica, con experiencia en todo tipo de situaciones, por lo que se involucran en la formación de un cuadro de obreros y campesinos consciente de clase que «empujaría» a la clase a la victoria sobre el capital. Este partido tuvo una gran acogida entre los jóvenes universitarios mesocráticos.

compromiso con la realidad social y política del país, y como parte de su propuesta comunicacional se trasladó al campo cinematográfico, los conceptos y lineamientos de la militancia política partidaria tradicional⁷. Al respecto, señala un integrante del grupo:

«Yo soñaba con que en el Perú hubiera existido algo como lo del Che. Me parecía un ser que había entregado su vida a algo absolutamente por los ideales y por los fines. Creo que de alguna forma, uno identificaba al Che con Jesucristo. Que él resucitó y produjo un examen a la sociedad humana. Yo lo veo ahora, a la distancia, esa relación inconsciente que había en uno, de integrarte al cambio. Por eso el cine de Chaski en los años ochenta es resultado de esa visión que de alguna u otra forma todos teníamos en esos tiempos» (ex integrante del grupo Chaski).

Este deseo, más que su adherencia a una ideología política determinada, los llevó a plasmar en los campos cultural y artístico los principios ideológicos marxistas, para así poder expresar a través del cine su visión de la realidad social de Lima Metropolitana de la década de 1980. De esta manera, el proyecto comunicacional «Chaski» estuvo interesado en representar, de manera cinematográfica, los problemas existentes de la realidad peruana de los años ochenta, poniendo especial énfasis en temáticas como la migración, el centralismo capitalino, el fracaso del proyecto desarrollista en el país, y la crisis económica, política, social y moral que tiene como correlato la fragmentación de la sociedad peruana.

En el país, la apertura e inclusión de los partidos de izquierda y la promulgación de la Constitución de 1979 permitieron abrigar la esperanza de edificar un país más inclusivo y desarrollado (Comisión de la Verdad y Reconciliación [CVR], 2003). En ese sentido, el regreso a la democracia llenó de expectativas y esperanzas a gran parte de la población, que demandaba una serie de reivindicaciones y reconocimientos políticos, económicos, sociales y culturales que el régimen militar no pudo concretar.

Sin embargo, las buenas intenciones del gobierno democrático⁸ se empezaron a desmoronar debido a la peor crisis social y económica que atravesó el país en su historia: la crisis de la deuda externa y el aumento de precios del petróleo por una

⁷ No todos los miembros del Consejo Directivo del grupo pertenecieron a un partido político. Legaspi, Kaspar y Barea no llegaron a militar en ningún partido. El caso de Alejandro Legaspi es interesante. Con otros cineastas, formó la Cinemateca del Tercer Mundo (CTM) cuyo objetivo era difundir películas latinoamericanas (sobre todo cubanas, argentinas y mexicanas) que trataban problemáticas sociales similares a las que le podían interesar a las clases obreras de Uruguay. La Cinemateca tuvo una intensa producción de documentales de propaganda política y revolucionaria de corte socialista, y en ciertos casos, algunos de los activistas de la CTM simpatizaron con el movimiento guerrillero de los tupamaros. Marita Barea formó parte de la productora Pukaracine y en 1976 realizó, bajo la dirección de Luis Figueroa, integrante de la Escuela del Cusco, la película *Los perros hambrientos*, inscrita dentro de la temática reivindicacionista campesina.

⁸ Fernando Belaunde Terry salió elegido nuevamente presidente para el periodo 1980-1985. Había sido depuesto por el general Velasco en 1968.

parte, y la crisis del agro originada por el fenómeno del niño de 1982 y 1983 que paralizó la economía del país. Ambas crisis motivaron la aplicación de una serie de medidas ortodoxas dictadas por el Fondo Monetario Internacional (incremento de las tarifas públicas, devaluación de la moneda nacional, moratoria de la deuda y reducción del gasto social dentro del presupuesto nacional), lo que originó recesión y el aumento del empobrecimiento de los ciudadanos (Crabtree, 2005).

Por otro lado, la aparición de Sendero Luminoso en el interior del país (Chuschi, Ayacucho) (CVR, 2003) y del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), seguida de una inadecuada estrategia militar, generó una escalada de violencia que se extendió de manera rápida por toda la sierra sur y centro del país, sembrando caos, incertidumbre y crisis en la sociedad peruana y en sus instituciones democráticas.

Ante este escenario, las protestas sociales aumentaron y un gran porcentaje de la población viró hacia la izquierda moderada. Existía en el ambiente un fervor socialista impulsado por la inoperancia del gobierno para solucionar la crisis política y financiera que atravesaba el país, lo que terminó por colocar como presidente de la República para el periodo 1985-1990 al candidato Alan García Pérez del Partido Aprista Peruano (APRA), partido socialista moderado.

La recesión, la hiperinflación, el centralismo limeño, la guerra interna y la crisis económica incrementaron las protestas, paros, movilizaciones populares y marchas de la ciudadanía y de las organizaciones sociales. Ante este escenario, el grupo comunicacional Chaski decidió irrumpir en el escenario cinematográfico nacional.

El grupo formaba parte de una generación cuya inquietud y aspiraciones generacionales estuvieron influenciadas por los cambios sociales, políticos y culturales que atravesaba la sociedad mundial, y ello los llevó a representar y retratar lo que estaba aconteciendo en el Perú en esos momentos: «[l]a formación del grupo no obedeció a una consigna o tarea partidaria: obedecía a un compromiso transformador y revolucionario de nuestro sector de cultura y arte del partido» (ex integrante Chaski).

Esta propuesta partía de una política cultural que convirtió a los marginales del sistema en personajes de la vida política o social. La propuesta estética del grupo estuvo condicionada por los objetivos ideológicos del colectivo. Así, la estética y ética «pobre» estuvieron influenciadas, en cierto grado, por la superposición de los lineamientos marxistas a la propuesta artística de Chaski.

El cine que propone el grupo Chaski recrea un cine de los «oprimidos», un cine que representa la problemática de los grupos sociales marginados y excluidos de las relaciones sociales de producción hegemónica e involucra, dentro de su temática, la denuncia social, para así lograr la concientización de la pobreza en los países del Tercer Mundo. Por ende, se decide trasladar la «militancia tradicional partidaria» a una «militancia cinematográfica» que aborda la política desde el arte popular de masas, el cine.

Esta estética y ética pobre estuvieron influenciadas, de manera indirecta, por el movimiento cinematográfico neorrealista, el que se desarrolló en la Italia de la post

guerra y cuyos dramas reflejan principalmente la situación económica y moral de Italia de ese entonces⁹. Además, permite la reflexión sobre las transformaciones de los sentimientos según el cambio de las condiciones de vida: frustración, pobreza y desesperación.

Al igual que la influencia de la estética del Realismo social¹⁰ (Romaguera y Alsina, 1993) del Neorrealismo italiano, el grupo se vio influenciado por el nuevo cine latinoamericano¹¹ (Birri, 1996); por el documental social, así como por otras corrientes artísticas (Bedoya, 1995), pero principalmente por el ala marxista del neorrealismo italiano (Gubern, 1998), que lo indujo a extraer conclusiones históricas y políticas a partir del simple testimonio.

Inspirados, al igual que el movimiento neorrealista, de un «cine cotidiano», el grupo reconstruye historias complejas de temática social que lo impulsan a recrear la realidad de los marginados. La búsqueda por querer plasmar la historia de los grupos sociales oprimidos de manera verosímil y natural los lleva a preferir actores no profesionales entre sus personajes principales y a seleccionarlos por su conformidad física y biológica, lo que finalmente los hace escoger a niños con rasgos físicos y raciales muy parecidos a aquellos que viven en los sectores sociales oprimidos.

Por otro lado, como parte de su estrategia comunicacional, el colectivo decidió formar el Área de Difusión Popular, que se encargó de la promoción, difusión, circulación y distribución de material cinematográfico de contenido político y social, tanto propio como de otros realizadores latinoamericanos, en espacios y circuitos alternativos como las villas, los sindicatos, los barrios y universidades, con el fin de sensibilizar políticamente a la población.

El grupo Chaski se separó en 1992, pero se reagrupó¹² en 2004 y sacó adelante el proyecto Microcines. Este tiene por finalidad exhibir películas nacionales e internacionales de calidad en espacios donde el mercado aún no había ingresado, además de formar promotores culturales (quienes brindaban asesoría permanente), movilizar recursos de la zona y sensibilizar a la población, generando un ambiente favorable para la gestión local de los microcines.

⁹ Como ejemplo están las películas: *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini, *Paisà* (1946), *Alemania, año cero* (1947), *Ladrón de bicicletas* (1948) y *Milagro en Milán* (1950) de Vittorio De Sica, y *Rocco y sus hermanos* (1960) de Luchino Visconti.

¹⁰ Esta doctrina estética y sociopolítica subordina la literatura a las necesidades del país y condiciona el arte y la cultura a los intereses ideológicos existentes en la sociedad.

¹¹ En Latinoamérica la experiencia más cercana es el documental elaborado por el trabajo colectivo encabezado por Fernando Birri, *Tiré Dié*, en 1958. Estudió cine en el Centro Experimental de Roma, seno de la escuela neorrealista entre 1950 y 1953.

¹² A pesar del sensible fallecimiento de uno de sus fundadores, Fernando Espinoza, el grupo se volvió a reunir con casi la mayoría de los integrantes originales.

El cine nacional en la década de 1980

El cine nacional desarrollado en Lima en la década de 1980 sobresale por ser un cine denominado «realista»¹³, cuya temática social se encuentra en sintonía con la realidad política, económica, social y cultural del país. Durante esta época sobresalen *Gregorio*, *Juliana* y muchas otras películas¹⁴ en las cuales se pone de manifiesto el interés de los productores por recrear el quehacer político, social, económico y cultural del país.

Chaski trató, en cierta medida, de relacionar el cine nacional y la historia del Perú, por lo que sus dos producciones cinematográficas recrearon y construyeron historias de vida interesadas en representar la recesión, la hiperinflación, el centralismo limeño, la guerra interna y la crisis económica, las cuales incrementaron las protestas, los paros y movilizaciones populares que asolaron al país en la década de 1980. Esto se puede apreciar en mayor medida en *Gregorio*. En esta película el grupo trató de representar la falta de mecanismos para el ingreso de los sectores populares y migrantes a la economía formal. La economía informal, generada como alternativa de subsistencia para estos sectores, se muestra divergente a un sistema formal que no le da cabida, mostrando dos economías que discurren en paralelo.

Siguiendo esa línea, *Gregorio* recrea el ingreso de los sectores populares campesinos de la sierra a la ciudad capital. Una población étnica y culturalmente distinta de la población limeña tradicional. Por este motivo, el grupo decidió representar las diferencias étnicas, culturales y raciales de sus protagonistas y empezó a seleccionar dentro de su *casting* de actores a niños que tengan rasgos físicos (piel trigueña, oscura, y pelo hirsuto), diferentes de los rasgos físicos occidentales de la Lima colonial.

Esto permitió, además de mostrar la transformación de la ciudad colonial en una ciudad provinciana, que amplios sectores populares de Lima Metropolitana se sintiesen identificados con los protagonistas de las historias del grupo¹⁵. Esta idea se ve reforzada por la travesía geográfica y espacial que el personaje de Gregorio recorre. En ella se puede observar la transformación de los espacios «exclusivos», otrora patrimonio de la «Arcadía colonial» (Salazar Bondy, 2002), en su *hintlerland*.

¹³ Se debe entender el término *realista* como aquello que «retrata la realidad». Lo que se denomina usualmente «realidad» está teñido de subjetividad y limitado a los medios de observación que el sujeto posee en su época, por lo que esta se encuentra dominada por el sentido común imperante.

¹⁴ Sobresalen durante este periodo las películas de temática sociourbana, como *Maruja en el infierno*, *La ciudad y los perros* (Francisco Lombardi); sobre violencia política: *La boca del lobo* de Francisco Lombardi; las películas de temática popular urbana como *Los Shapis en el mundo de los pobres* de Juan Carlos Torrico, *La fuga del chacal* de Augusto Tamayo, y las películas de corte histórico fundacionista, como *Melgar, el poeta insurgente* (1982) y *Túpac Amaru* (1984) de Federico García.

¹⁵ «Se podía decir que *Gregorio* era un producto audiovisual que tenía que ver con la realidad de la gente, que no se podía ver en ninguna parte, ni escucharse, ni seguir una historia que tenga algo que ver con su realidad [...] Y ahí estaban los niños y celebraban entre ellos y decían «somos Gregorios» [...] Si una película te permite reconocerte y sentir energía o fe o esperanza, entonces de alguna manera transmite fuerza para la gente popular» (ex integrante de Chaski).

Gregorio

Gregorio es un niño de doce años que migra junto con su familia desde la sierra a la Lima Metropolitana, en busca de mejores oportunidades. Lo que en un inicio parece ser la promesa de un futuro mejor, pronto se convierte en una pesadilla. El padre de Gregorio muere y su familia queda fragmentada. Gregorio empieza a trabajar como lustrabotas en la Plaza San Martín, y como los demás niños lo molestan por su acento y forma de ser, se une a un grupo de niños pirañitas con quienes realiza robos y asaltos. Al final Gregorio, se pelea con su pandilla, es desalojado de esta y queda desamparado en medio del arenal.

Juliana

Juliana es una niña de doce años que vive con su mamá, su padrastro y su hermanito en una casita hacinada. Cansada de los abusos de su padrastro y de la falta de solidaridad de su madre, decide abandonar su casa y unirse a un grupo de pirañas —que no acepta niñas— regentado por don Pedro. Para poder sobrevivir, decide convertirse en Julián. Entre robos, aventuras, deseos y fantasías, el grupo se convierte en una familia para Juliana. Durante la trama, la identidad sexual de Juliana es revelada, a la vez que esta se subleva a la figura perversa y manipuladora de don Pedro. Al final Juliana se convierte en la lideresa de la pandilla de niños, quienes abandonan el hurto y la delincuencia y deciden enfrentar juntos, a orillas de una playa, su destino.

Análisis de las películas

En ambas realizaciones cinematográficas, el grupo decide utilizar los lineamientos dramaturgicos convencionales. Es así como la recreación de la pobreza, marginalidad, hacinamiento, crítica social, etc., resulta precedida por un conjunto de instituciones o discursos hegemónicos que imperan en el imaginario literario occidental peruano de la generación de 1950. Por ello se puede dar cuenta de que *Gregorio* tiene su equivalente en la novela *El niño de junto al cielo*, mientras que *Juliana* lo tiene en la narrativa de *No una sino muchas muertes*, de Congrains¹⁶.

Del mismo modo, en su correlato cinematográfico, se puede distinguir dos películas realizadas por Vittorio De Sica. *Gregorio* guarda grandes similitudes con *El lustrabotas* (1946), mientras que *Juliana* con *Milagro en Milán* (1950). Dentro de este rubro, se puede situar a *Gregorio* con una serie de referentes cinematográficos

¹⁶ Enrique Congrains fue un escritor que perteneció a la generación de 1950, vinculada de manera muy fuerte con el tema del desarrollo urbano, con la experiencia de la migración andina hacia Lima y con el cine neorrealista italiano debido a su preferencia por narrar historias de personajes marginales y problemáticos.

que abordan el tema de la migración, pero con resultados distintos: *El huerfanito*¹⁷ y *Rocco y sus hermanos*¹⁸.

El deseo por representar y construir historias desde la perspectiva de los «otros» representó el anhelo del grupo por convertirse en abanderados y portavoces de la cultura popular¹⁹, lo que inspiró la selección de testimonios e historias de vida de los niños y niñas pobres y marginados del país, que están en completo estado de abandono y viven de la manera más precaria. Las imágenes de la pobreza y marginalidad son asumidas por la población más inocente: los niños, que son los grupos más vulnerables de los sectores urbanos populares más deprimidos de los países del Tercer Mundo.

De manera similar a los neorrealistas, Chaski eligió los tugurios y callejones de la ciudad capital²⁰ como principales escenarios de acción para sus protagonistas. Ambos protagonistas recorren las laberínticas, abandonadas y sucias calles de Lima Cercado. Este tipo de espacio se convierte en un lugar —paradójicamente— seguro, y permite dar mayor dosis de realismo a los cuadros de miseria y crisis.

En las ciudades, la nueva población migrante, de origen campesino, desarrolla luchas paralelas. Las invasiones de tierras en la sierra se ven acompañadas por grandes invasiones de predios urbanos en la capital y ciudades principales, dando lugar al crecimiento desmesurado de barriadas y asociaciones vecinales cuyos pobladores reclaman viviendas, títulos y servicios básicos.

El crecimiento desmedido de las ciudades, generado por el proceso de migración a la ciudad, formó, en ciertos casos, un contingente de desplazados que viven en ella hasta el día de hoy en las ciudades en situaciones muy precarias (Matos Mar, 1984). La migración cambió el rostro del Perú. Como producto de las migraciones

¹⁷ *El huerfanito* (Quispe, 2004). Melodrama. En la película, Juanito, el protagonista, es un niño que vive en un caserío y queda huérfano de madre. Tras la enfermedad del padre, se ve obligado a viajar a Juliaca, donde vive una pesadilla de tres días. Juanito ha abandonado el paraíso del campo para dirigirse a la demoníaca ciudad, donde aprenderá que no todas las personas son buenas.

¹⁸ *Rocco y sus hermanos* (Visconti, 1960). Rocco, junto con sus hermanos y su madre, migran del campo a la ciudad. Abandonan sus tierras para trasladarse a una ciudad del norte de Italia, una de las zonas más industrializadas de la península. En el proceso, cada uno de ellos se adaptará de distinta manera —a diferencia de Rocco y de Simona— a los difíciles tiempos, mientras recorren una Italia depauperada por la guerra. Con esfuerzo y dedicación, cada uno de los hermanos de Rocco logra sobrevivir a la desesperante situación. Rocco y Simona no logran adaptarse a la vida de la ciudad, por lo que terminarán sumergidos dentro de una vorágine de sangre, violencia, marginalidad y soledad.

¹⁹ «Nosotros buscamos integrarnos al imaginario popular, que nuestras cintas reflejen ese mundo bullente de la gente del pueblo, del que surgen a diario nuevas inquietudes. Nosotros solo queremos reflejar la realidad, no hacemos espejos. Buscamos recrear estéticamente los sueños y ansiedades de la gente y brindar alternativas». En *El Comercio*. «Juliana, la rebelde», p. 8. En *Somos*, suplemento de *El Comercio*. 25 de marzo de 1989. Entrevista a Oswaldo Carpio.

²⁰ Esto servía para dos motivos: el primero y principal, porque daba a la historia una mayor legitimidad y credibilidad, y el segundo, porque al escoger la calle como principal escenario, el colectivo ahorra una considerable suma de dinero. Entrevista a Oswaldo Carpio.

del campo a la ciudad, surgió un nuevo contingente urbano de propietarios, empresarios, obreros, y subocupados. Los campesinos que se encontraban laborando en el agro se incorporaron masivamente al proceso popular. De esta manera, los nuevos rostros fueron imprimiendo y configurando en el espacio urbano sus propias normas de conducta y estilos de vida en la capital, que se cristaliza con la formación de una cultura «chicha», cuyo máximo exponente fue Lorenzo Palacios 'Chacalón'.

Tanto en *Gregorio* como en *Juliana* se tiene como personaje principal a la ciudad de Lima Metropolitana y a los niños en estado de abandono. La ciudad se presenta como una urbe pobre, sucia, tugarizada, y rodeada de delincuencia. La visión catastrófica de la pobreza sumerge a la ciudad en una situación triste y caótica, y en ese contexto, Gregorio y Juliana proyectan una crítica al proyecto desarrollista emprendido en los países del Tercer Mundo.

Estas películas, además, son crónicas de la travesía urbana de un variado grupo de niños en evidente estado de abandono moral y material, que se ven obligados a adaptarse a la ciudad como parte de un sector «informal» que de vez en cuando se dedica tanto a trabajos eventuales como a hurtos para poder subsistir.

Al igual que Gregorio, Juliana vive en un ambiente hacinado, tugarizado y rodeada de carencias. La falta de afecto y comunicación con los protagonistas adultos es evidente. La carencia económica desintegra las relaciones interpersonales e intrafamiliares de Gregorio, mientras que para Juliana, las relaciones intrafamiliares son reemplazadas por su entorno amical, que se transforma en una especie de sociedad comunitaria utópica donde prevalece un capitalismo popular, donde todos trabajan y cooperan en pro del desarrollo de su microcosmos.

En ambos, la pobreza, la tugarización y la marginalidad se van convirtiendo en los nuevos pobladores de la otrora Ciudad de los Reyes. De manera paralela a esto, la ciudad empieza a ser «ocupada» por los nuevos limeños, descendientes directos de los migrantes. Es así como el lente de la película *Gregorio* convierte a la Plaza Dos de Mayo —otrora símbolo de la cultura criolla— en el símbolo de los nuevos limeños. Asimismo, el lente capta la transformación de este espacio, como de las demás zonas del centro de Lima, en un espacio mestizo, inclusivo y abierto a las mayorías, en un «espacio provinciano» (Matos Mar, 1984, pp. 67-82), donde predomina la informalidad, la música chicha a alto volumen, el caos y el desorden de la ciudad.

La pobreza y tugarización de la ciudad, recreados en ambas películas, forman parte del fracaso del discurso desarrollista y el incipiente proceso de industrialización mal llevado en el país. La migración, tema abordado en *Gregorio*, recrea el fracaso del proceso de industrialización de la ciudad capital y refleja el centralismo perverso que atenta contra las demás regiones del país. La ingente masa humana migrante no logra insertarse laboralmente y se convierte en el nuevo rostro «sediento» de la ciudad. Sediento de agua, de alimentación, de reconocimiento.

Conclusión

En la producción de *Gregorio*, el grupo Chaski representa la migración del campo a Lima Metropolitana en la década de 1980 como un proceso negativo que arranca a los migrantes su identidad local y los sumerge en una vorágine marginal. La representación de su incertidumbre simboliza la incertidumbre de miles de migrantes y niños, pero sobre todo, representa la incertidumbre de un futuro mejor. La sensación de un futuro incierto refleja el pesimismo de la época, y servirá como caldo de cultivo en la década de 1990 para el arribo de *outsiders* políticos que sintonizarán con las demandas de los «nuevos rostros» del país.

Por otro lado, para el grupo Chaski, la migración del campo a la ciudad genera un quiebre entre el hombre y su entorno, llevándolo a su desintegración personal. La adaptación del migrante a la ciudad no se percibe como algo positivo, sino que se plantea como un proceso negativo donde el migrante pierde sus redes locales de apoyo y siente a Lima como una ciudad que no reconoce —ni permite— la diversidad cultural de sus habitantes; que subyuga lo heterogéneo y lo diverso. «La ciudad [...] es percibida como un ‘monstruo de siete cabezas’ que espera a sus inquilinos para estrangularlos y sumergirlos en la más profunda miseria, angustia y soledad» (Congrains, 1954, p. 173).

De este modo, el desarraigo de Gregorio y de Juliana genera un enorme vacío, soledad y tristeza en los protagonistas. La esperanza y zozobra de conseguir mejores condiciones de vida frustra más en el caso de Gregorio, cuyo grupo le da la espalda, dejándolo desamparado.

Esta visión pesimista es precedida por una serie de imágenes y visiones provenientes de la literatura peruana de la generación de la década de 1850, de la cinematografía neorrealista italiana, pero por sobre todo de su compromiso político y social adquirido por los integrantes del colectivo Chaski, inspirado en los ideales de los movimientos culturales y artísticos mundiales de la década de 1960.

El análisis del grupo Chaski plantea un reto que solo puede ser abordado desde el campo de los Estudios Culturales. Por un lado, existe un análisis de tipo discursivo acerca de lo que el grupo Chaski dice en sus producciones cinematográficas, que hasta cierto punto, recreó la problemática nacional de la década de 1980, mientras que por el otro, plantea el reto del análisis del grupo en sí, como objeto social, como productores de significados y contenidos simbólicos.

El análisis del grupo Chaski como objeto social en sí permite situarlo en una serie de coordenadas espacio-temporales que permite entender el tipo de representaciones y reconstrucciones utilizadas en sus producciones cinematográficas. Esto es importante porque permite deconstruir el mensaje o el contenido de sus obras.

Referencias

- Bedoya, R. (1995). *100 años de cine en el Perú, Una visión crítica*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima.
- Birri, F. (1996). *El alquimista poético-político: por un nuevo cine latinoamericano: 1956-1991*. Madrid: Cátedra.
- Congrains, E. (1954). El niño de junto al cielo. En E. Congrains, *Lima, Hora Cero*. Lima: Círculo de Novelistas Peruanos.
- Crabtree, J. (2005). *Alan García en el poder: Perú 1985-1990*. Lima: Peisa.
- CVR. (2003). *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Tomo III. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- García Espinosa, J. (1995). *La doble moral del cine*. Bogotá: Voluntad.
- Golte, J. y Adams, N. (1990). *Los caballos de Troya de los invasores: estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Gubern, R. (1998). *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Gutiérrez, G. (1984). *Teología de la Liberación*. Salamanca: Perspectivas.
- Jarvie, I. (1974). *Sociología del cine*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Quispe, F. (2004). *El huerfanito*. Largometraje. Perú.
- Romaguera, J. y Alsina, H. (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Salazar Bondy, S. (2002). La extraviada nostalgia. En S. Salazar Bondy, *Lima la Horrible* (pp. 35-42). Concepción: Universidad de Concepción.
- Visconti, L. (1960). *Rocco y sus hermanos*. Largometraje. Italia.
- Weber, R. (1998). El grupo Chaski: una película sin *happy end*. *Butaca Sanmarquina*. 1(1), 22-24.