



Hipertexto 16  
Verano 2012  
pp. 3-15

**El viejo puente, el río y el mercado:  
avatares de la subjetivación en  
*Gregorio del Grupo Chaski***

Pablo Salinas  
University of Ottawa

[Hipertexto](#)

La década de los ochenta en el Perú es considerada como un momento de crisis superlativa que puso en tela de juicio la misma supervivencia del Estado peruano, tal como fue concebido desde los primeros años de su independencia política. Esta crisis tuvo un fuerte impacto en los referentes más importantes que lo sostenían. Me refiero específicamente a nociones tradicionales que tenían por objeto definir la identidad de sus habitantes: como el concepto de lo nacional, emanado a principios del siglo XIX desde la capital del país. Desde principios de la vida republicana, el surgimiento de la noción de lo peruano había partido de un proceso de metonimia en el que la élite criolla toma uno de sus componentes (la costa central del país donde se asentaba la ciudad de Lima), por el todo que la constituía. De esta manera, los andes peruanos, sinónimo de ruralidad y antiguo núcleo del territorio, quedaban relegados, no solamente de proyectos de desarrollo material, sino de todo lo que podían simbolizar dentro de un proyecto de unidad nacional.<sup>1</sup>

Es sin embargo a finales de los setenta que se profundiza una situación paradójica que paso a explicar apoyado en Carlos Ivan Degregori, quien afirma que el impacto de la migración del campo a la ciudad originó un flujo inverso en el cual la vocación expansiva de la ciudad se debilitó tanto que fue el denominado Perú rural y andino el que comenzó a invadir los espacios urbanos (27).

Dentro de estos ejes sociohistóricos, y a través de una lectura de la película peruana *Gregorio* (1985) del Grupo Chaski, propongo analizar la participación del cine

<sup>1</sup> Desde la primera mitad del siglo XIX hasta el golpe militar de 1968, la denominada República criolla se había proyectado hacia el interior del país con una intención hegemónica no muy lejos de la inicial prerrogativa imperial de su ciudad capital. Al ocupar el poder, el gobierno militar de Velasco instituye, por primera vez desde el mismo estado, una simbología destinada a reivindicar una imagen inclusiva del concepto de nación. Con una actitud marcadamente paternalista, niega sin embargo la participación activa en este proceso a los grupos excluidos anteriormente.

peruano dentro de una serie de discursos que generan el nacimiento de una nueva instancia discursiva,<sup>2</sup> producida por la representación del proceso de migración interna desde el campo a la capital del país.

El resultado textual es la construcción de un nuevo tipo de identidad urbana móvil y descentrada en la cual el sujeto que migra se enajena de las marcas culturales de su cultura primigenia (la andina) en un intento inútil de negociar su participación dentro de una cultura urbana en crisis.

*Gregorio* nos muestra el tránsito de esa identidad<sup>3</sup> en relación al cambio de un conjunto de signos propios de una ciudad tradicional y monumental, de emplazamientos reconocibles a lo que he denominado la ciudad mercado ambulante. Nótese aquí que en el compuesto nombre+nombre (ciudad mercado), el segundo elemento (mercado) de este nuevo significante no remite a la noción tradicional del concepto de ciudad (el primer elemento): es decir un emplazamiento fijo y estable, sino que acentúa una nueva característica de fluidez y transformación. De esta manera, al incluir el cine en la serie de discursos creadores de una nueva categoría identitaria, la del migrante andino, la película contribuye a la creación de un nuevo espacio de su subjetivación en la nueva escena nacional.

*Gregorio* es la historia de una familia de los andes que tiene que emigrar a Lima debido a la crisis que afecta a esa región y al concepto de primogenitura en la repartición de la tierra. En los primeros minutos, la historia se desarrolla en quechua y es el padre el que inicia el proyecto, arribando solo a la capital para finalmente enviar por su familia. Allí cobra protagonismo el personaje del niño que da nombre a la película. Una vez instalados como guardianes de una construcción, Gregorio, en lugar de insertarse en la sociedad formal (por medio de la escuela o asociaciones para menores), comienza a trabajar como lustrabotas y a internarse en el universo de los niños callejeros que viven entre la indigencia, el trabajo infantil y la delincuencia. Inicialmente Gregorio rechaza los valores que observa entre los otros niños y se concentra en reforzar el proyecto migratorio de su núcleo familiar, pero con la muerte del padre, termina por unir momentáneamente su suerte con la de los niños que trabajan como payasos y malabaristas ambulantes. Con ellos participa en excursiones por los diversos escenarios de una ciudad convertida en un gigantesco mercado ambulante y en la búsqueda de placer que la ciudad puede ofrecerle: comida al paso, películas alienantes, drogas y pornografía. Con ellos también comienza a compartir la habitación (ocupación, invasión) de un autobús abandonado en un desierto a las afueras de Lima.

---

<sup>2</sup> Antonio Gómez-Moriana en el prólogo a *L'indien, instance discursive*, señala el nacimiento de una instancia discursiva como un "nouvel objet de savoir", un topos de convergencia de las formaciones discursivas de su época (24).

<sup>3</sup> Para un rápido y conciso acercamiento al concepto de Identidad podemos remitirnos a Stuart Hall y Paul Du Gay en *Cuestiones de Identidad cultural*, quienes advierten que la conformación de la identidad se produce siempre dentro de la representación al surgir dentro de la "narrativización del yo". (18)

Sin embargo, al comprender el valor de la iniciativa individual para sobrevivir en su nuevo hábitat, el niño protagonista trueca los valores de comunidad (tanto el núcleo familiar que había abandonado, como la pandilla a la que se había unido), por un deseo individual de satisfacción y traiciona a sus compañeros quedándose con el producto de un robo. Al ser descubierto por los demás miembros de su pandilla, es golpeado por ellos, quedando tendido en un arenal junto al autobús donde se escondía. Gregorio se levantará solamente para tomar el bus de regreso a la ciudad que analizamos en base a la idea de mercado ambulante y disfrutar en solitario del dinero robado.

Considero necesario explicar que por ciudad mercado ambulante me refiero a la situación producto de una práctica urbana o una forma de vivir la ciudad que, aunque no era nueva, había comenzado a tomar masivamente las calles de Lima a mediados del siglo XX y que llegó a su máxima expansión durante los ochenta.<sup>4</sup> Este fenómeno produjo una red de intercambios y flujos no solamente de mercancías sino una emergencia de imágenes, representaciones en la música, literatura, poesía y otras formas del discurso social.

Cabe destacar que el fenómeno de la informalidad, tan celosamente atribuido como característica inherente a lo que se conoció como cultura chicha desde mediados de los ochenta, se remonta a los primeros años de fundación de la ciudad de Lima. Partiendo de la etimología constatamos que la Ciudad de los Reyes había sido conocida como Lima desde mucho tiempo atrás de que se formalizara ese nombre para la nueva capital. Además, la lejanía de los centros metropolitanos como Sevilla y Madrid había originado una red de contrabando y de negociaciones de títulos nobiliarios, prerrogativas, modos de vida, etc. que habían necesitado todo el plan de reformas borbónicas para contrarrestarlas. Sobre esta situación, me remito a un testimonio de la ciudad de Lima en 1818, tomado de Estuardo Núñez en *Relaciones de Viajeros*. El ruso Vasilií Mikhailovicht Golovnin nos manifiesta sobre la supuesta época dorada de Lima que:

...sus calles largas y rectas eran estrechas y sucias, las casas apenas de un piso o dos eran pequeñas, con balcones pobrísimos y con paredes manchadas o enlodadas. Las iglesias eran extensas pero bajas y adornadas sin estética ni gusto. Incluso, la plaza principal de Lima era grande pero insalubre, tenía la apariencia de un *gran mercado*<sup>5</sup> en donde pululaban vendedores de alimentos y otras mercancías. (154)

Como podemos comprobar, el fenómeno de la informalidad, la expresión más evidente de la ciudad mercado de la década de los ochenta, tenía una tradición en Lima que había sido retratada ampliamente por diferentes expresiones culturales de la

---

<sup>4</sup> A mediados de los noventa comenzaría una cierta recuperación de la institucionalidad urbana que trajo también un intento de recuperar sus espacios. Prueba de ello fue el trabajo del alcalde Alberto Andrade quien emprendió una "cruzada" de recuperación del centro histórico y campañas de conservación de los restos arquitectónicos de la Lima tradicional.

<sup>5</sup> El subrayado es mío.

ciudad desde tiempos del Virreinato. Un claro ejemplo es el caso de los pregoneros que describe Ricardo Palma, acuarelas como “Misturera y Sahumadora” de Pancho Fierro o el trabajo de Manuel Atanasio Fuentes *Lima: Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*, aparecido en 1867. Sin embargo, dentro de las narrativas urbanas éste había sido incorporado como signo de tradicionalismo y como práctica que enriquecía de alguna manera nociones de picardía o características atribuidas a un denominado sujeto popular criollo.

Es a partir de mediados del siglo XX que comienza una transformación en las maneras de observar y describir este fenómeno como podemos apreciar en Antonio Cornejo Polar y su análisis de sujeto migrante en relación a un extracto de *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa. Cornejo Polar nos señala un camino para comprender el cambio de subjetividad urbana a través de una práctica inmemorable que forma parte de su personalidad: la venta ambulatoria. En la novela citada, la identificación del vendedor ambulante no nos remite a las representaciones y narrativas tradicionales que forjan la identidad del sujeto criollo y la “fijan” de alguna manera en su referente urbano, sino a la incertidumbre, el desconocimiento, la movilidad de nuevos sujetos. El ambulante no es el yunga o el sirviente indígena asignado al Cercado de Indios ni el descendiente de africanos proveniente de barrio de Malambo. La aparición de los vendedores no se encuentra rígidamente identificada al punto que la oferta de cada producto señale una hora exacta del día a la población de Lima, como lo describe Ricardo Palma en sus *Tradiciones*. No estamos frente a la práctica taxonómica de la pintura de castas y la narrativa “tradicionista” sino por el contrario, la práctica cultural se ve obligada a referenciar una:

...**masa**<sup>6</sup> que ha invadido la avenida Abancay está formada casi íntegramente de inmigrantes serranos, migrantes que no parecen haber perdido niveles básicos de identidad: lengua, vestido, comida, pero que al mismo tiempo -por supuesto- no pueden dejar de actuar de acuerdo a los masivos e inéditos condicionamientos que la ciudad acumula sobre ellos. (Cornejo Polar 838)

La ciudad mercado ambulante se constituye entonces en el discurso fílmico, en la práctica de trazar o ubicar al inmigrante dentro de la nueva subjetividad que surge en los ochenta en la ciudad de Lima. Por mercado entiendo aquí no (únicamente) el término “economía de mercado”, es decir en la que predomina el desarrollo de la iniciativa comercial privada. Aunque este término resulta muy útil para definir el concepto de mercado, considero que es necesario subrayar la amplitud a la que se presta una concepción actual de mercado a una situación de hace treinta años.

Al referirse a una idea contemporánea de “mercado” Elmar Altvater, en *The Future of the Market: an Essay on the Regulation of Money and Nature*, nos dice que: “...the main reference must be to the world market –to the market for goods and services, capital (loci of production), money and credit. The world market is the site of

---

<sup>6</sup> El subrayado es mío.

economic reproduction of the global capital relation, as well as the political organization of hegemony (81).

Como vemos, no es posible relacionar plenamente el término ciudad mercado ambulante al mercado de bienes y servicios que se enraizó decisivamente en Lima desde la década de los noventa, creando una nueva red de hegemonías o intentando rearticular a las masas para la reorganización del Estado, como sostienen algunos sociólogos que intentan explicar la popularidad del fujimorismo.<sup>7</sup> Fuera del campo semántico de la economía, el término alude en nuestro contexto histórico a la organización práctica de la vida social y de las relaciones sociales y como tal produce un nuevo modo de subjetivación, como veremos en el caso de *Gregorio*.

Es a través de la incursión del migrante en la ciudad mercado donde observamos el proceso de su subjetivación en esta película. La ciudad será el indicador de la constitución de un sujeto que no es más el indio o el campesino ni llega a ser el sujeto criollo de las películas peruanas de fines de los años treinta.<sup>8</sup> Si el espacio asignado al sujeto colonial indígena era la naturaleza de su entorno que sirvió de pretexto para justificar su conquista; si el espacio para el campesino era la hacienda andina, desde donde emerge la construcción de su instancia discursiva por parte de los teóricos socialistas del siglo XX, si el del sujeto criollo era el callejón de un solo caño o los patios de las iglesias, que sirvió de recurso inagotable a las artes musicales y gráficas urbanas; de esa misma forma, la denominada parada o el mercado ambulante es el espacio ideológicamente cargado donde se va a representar al migrante.

“Identity has a long history of association with fixity, either within the individual (the real me) or in terms of a social collective” (8), sostienen Tim Creswell y Deborah Dixon en *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*. Cada instancia discursiva asignará su propio espacio al sujeto en formación, mediante la narrativa. Para una mejor comprensión de este concepto podemos remitirnos a Edward Soja en *Postmodern Geographies*, quien establece una diferencia entre espacio “per se” y lo que denomina *socially based spatiality*, el espacio creado de producción y organización social (88). Esta espacialidad es la que se va a filtrar en el texto cinematográfico. Desde sus inicios este fenómeno urbano va a reclamar para sí su prerrogativa de “ventana al mundo” y va a privilegiar la representación de la ciudad, convirtiéndose en un reservorio privilegiado de imágenes como nunca antes en la historia de la humanidad.<sup>9</sup> La predominancia del denominado género narrativo representativo va a

---

<sup>7</sup> Hugo Neira sostiene que los nuevos limeños populares se acercaron al poder de manera pragmática, sin ocuparlo, como parecía intuir Matos Mar. Esta negociación, basada en el oportunismo y la desconfianza de toda formalidad, produciría en la década de los noventa el fenómeno Fujimori. (169)

<sup>8</sup> Títulos como *Gallo de mi galpón*, *Palomillas del Rímac*, *El guapo del pueblo*, entre otros, evidencian por sí mismos la construcción de una identidad fija de un sujeto criollo de cuya construcción participó también el cine peruano.

<sup>9</sup> El siglo XX ha sido descrito en *Reality Effect: The Film culture and the Graphic Imperative* como “the first century to be documented, from start to finish” (Joel Black, 2002, 02). La denominada “naturaleza fílmica” del siglo XX muestra, no solamente la realidad que ofrece una pantalla sino también la

sumarse a esta ilusión de realismo en la pantalla que, aunque descartada en la crítica cinematográfica, resulta todavía un poderoso medio para moldear una identidad a través de la representación de paradigmas que van a acondicionarse a los diferentes discursos o van a problematizarlos creando otros nuevos como veremos en *Gregorio*.

Para mostrarlo, propongo un acercamiento a dos momentos de la película: la del primer contacto de Gregorio con la ciudad y la llegada de la familia a la choza de esteras donde cuidaban un edificio en construcción. Estos funcionaran como indicador donde todos los canales de información o expresión van a combinarse, dentro de una expresa ilusión de caos, para dar testimonio de la ciudad bazar o mercado ambulante. Siguiendo el recorrido del protagonista en la película (y en la cartografía urbana que esta construye) observaremos cómo éste se despoja de los elementos constitutivos de lo que podría denominarse “andinidad”, para procurarse de nuevos elementos culturales que le permitan surgir como un sujeto diferente (y diferenciado) en la ciudad.

Al principio de la secuencia, a través de un doble *raccord* de movimiento y de analogía vemos a Gregorio ingresando desnudo al mar, que experimenta por primera vez, y en la siguiente toma, la cámara en desplazamiento surge de un oscuro túnel para mostrarnos la primera vista de la ciudad de Lima. El inmenso y alborotado mar que provoca la curiosidad del niño termina en el siguiente plano como analogía de su ingreso a la ciudad. La toma en picado del ingreso al mar muestra el descenso que se produce desde el nivel de la playa. Gregorio ingresa completamente desnudo al mar. La sensación de liberación que parece expresarse al deshacerse de su indumentaria andina, termina como primer paso a la posterior supresión de los elementos culturales que lo acompañan. La siguiente escena con la toma en contrapicado de la salida del túnel desplaza al protagonista del campo visual y el meganarrador nos entrega la perspectiva visual de este personaje en su trayecto final hacia la ciudad. Aquí se produce el cambio hacia una toma subjetiva, con la sensación del protagonista “zambullido” en la ciudad. Lo primero que los canales de información muestran es un pequeño puente peatonal abarrotado de vendedores ambulantes: un espacio para la circulación, convertido en un asentamiento dedicado al comercio. Las paredes del túnel por donde emerge el camión que transporta a Gregorio, narrador visual de esta secuencia, se ven abarrotadas de material escrito en forma de propaganda electoral donde cada candidato oferta su propuesta política. El registro auditivo nos entrega el ruido de un mundo caótico donde el silbato de un policía de tránsito se confunde con los gritos de la multitud y las ofertas de productos a viva voz. El final de la secuencia se produce con el congelamiento de la imagen por unos segundos que entrega una sensación de colisión con la ciudad revelando la naturaleza bidimensional de la reproducción cinematográfica y poniendo en evidencia las huellas del discurso.

Lo que se muestra al fondo del fotograma es la Plaza dos de Mayo construida en el siglo XIX para conmemorar un combate realizado en 1866. El dos de mayo de ese año se consolidó el prestigio de la nueva república al repeler el ataque de una flota

---

transformación de nuestra percepción de una realidad debido a la visionamiento de una serie de imágenes que constituyen una narrativa.

española. El nombre de la plaza reemplazó la antigua denominación de Óvalo de la reina, de inocultables reminiscencias españolas. Topográficamente, el emplazamiento de la plaza fue consecuencia del derribo de las murallas y la posterior proyección de la ciudad hacia el mar.

La composición de la plaza y los edificios circundantes se concluyeron en 1924, imitando los edificios parisinos durante la denominada Patria Nueva. Sin embargo, ya desde mediados del siglo XX, la plaza se transforma hasta convertirse en base de operaciones de las principales confederaciones de trabajadores obreros del país y punto de llegada de vehículos de innumerables empresas de transporte desde el interior. Allí mismo llega el camión que transporta a Gregorio y en ese momento la toma, que parece narrar a través de la mirada del niño, se detiene para otorgarnos el punto de vista del meganarrador.

El registro fílmico que realiza la cámara en movimiento se interrumpe para entregarnos la visualización de un paisaje que no entrega la mejor vista de la columna de mármol, sino que, en el congelamiento de la toma subjetiva, genera un dutch angle o ángulo ligeramente inclinado hacia la izquierda que da una sensación de desorden y caos urbano. Solamente Niké, la diosa griega que celebra la victoria republicana, resalta al fondo, en un contexto histórico de los años ochenta donde el Estado se debatía en la lucha por su propia supervivencia. En efecto, el Estado peruano parecía herido de muerte debido a las acciones de los grupos armados con los que luchaba y a la crisis económica más grande de su historia. Este es el contexto en el cual se inserta el protagonista, cuya doble condición de migrante y menor de edad lo condicionará en su experiencia urbana. Karen Lury en *The Child in Film*, nos recuerda que “Childhood, and indeed children themselves, occupy a situation in which they are ‘other’: other to the supposedly rational, civilised, ‘grown up’ human animal that is the adult” (1). La (s)elección de la plaza Dos de Mayo para mostrar la llegada de Gregorio y la (s)elección del niño migrante como uno de los narradores, desde la estrategia de la cámara subjetiva, permite a la película plantear su propio discurso crítico través de lo que emiten sus canales de expresión.

Es también importante señalar que además del contenido de los planos, tomas y escenas; la articulación de todos estos componentes en la secuencia analizada, nos remiten a la idea del registro de tiempo y la descripción del espacio en la ciudad mercado que será muy diferente de la narración de su contraparte rural a comienzos de la película. El ritmo narrativo parece avanzar precipitadamente al registrar la ciudad, para luego detenerse de improviso en el fotograma. De esta forma, el meganarrador impone la artificialidad de su propio orden temporal para intentar posicionarse críticamente con relación a los signos de los discursos hegemónicos que deja filtrar en la película, como emblemas políticos, monumentos históricos, ideologemas que aparecen escritos en la pared o repetidos por los actores, etc. Además del contenido de la composición, es a través de este recurso formal que la película procede a denunciar el visionamiento de los contenidos de un film como actividad de disfrute y mostrar también el proceso de su constitución como actividad cultural. Un registro de tipo documental, o apologético de la plaza la hubiera mostrado desde la berma central al

centro del encuadre, atrayendo el interés hacia su monumento central en perfecta verticalidad. Sin embargo es a través de esta supuesta imperfección que la película se inclina a arrastrar al espectador a lo que Jean-Patrick Lebel en *Cinéma et Ideologie* denominaría “d’une attitude de fascination mystifiée à une attitude active de compréhension” (34).<sup>10</sup>

Un segundo momento importante en la subjetivación nos remite al arribo de los cinco miembros de la familia a una choza de esteras detrás de un edificio en construcción. En un plano abierto, entre la cámara y la familia, se interponen trabajadores semidesnudos que realizan en silencio las labores de albañilería. Estos, como en la secuencia anterior que mostraba buses repletos de pasajeros y mercados ambulantes, parecen pertenecer a la misma categoría de inmigrantes que la familia de Gregorio, es decir sujetos sin voz individualizada entre el ruido de la gran ciudad. Al entrar en la choza, el padre le comenta a su esposa que irá a descargar el camión. La imagen visual se concentra, en una toma en primer plano, en las reacciones de Gregorio ante la conversación y el audio registra lo que dice el padre, en español con sustrato quechua, y la respuesta de la madre en quechua. El ruido de fondo muestra ladridos de perros, silbidos, ruido de serruchos y voces del gran mercado exterior. Paralela a la conversación, la cámara continúa el primer plano del rostro casi impassible de Gregorio que mira hacia las rústicas paredes mientras escucha a su padre decir: “Oye pero acá no vas estar hablando quechua, ah. Nadie te va a entender”.

Las contradicciones entre lo que proyecta la imagen, es decir la multitud de recién llegados en camión, bilingües en su mayoría (como lo señala el incipit de la película) y la advertencia “aquí nadie te va a entender”, es un claro indicio de la imposibilidad de una síntesis de prácticas culturales que conviven en un mismo espacio debido al fenómeno migratorio. Las multitudes de inmigrantes que muestra la película se ven forzados a “no comprender”, a enajenarse de una práctica cultural para, en base a esa propia negación, buscar sobrevivir en la ciudad. Si bien son los padres los protagonistas de lo que nos otorga el registro fonético, el espacio fílmico incluye el registro visual del primer plano del rostro de Gregorio, que será el principal destinatario de ese sintagma y lo experimentará durante su proceso de subjetivación en la ciudad mercado. Pronto quedará establecido para él que los íconos, índices y símbolos asociados a las transacciones en la ciudad están forjadas en un mundo dominado por el español. Ese es también el momento en que la madre pierde protagonismo en el aprendizaje del niño en la ciudad. La ausencia de respuesta de parte de ella es acompañada simbólicamente por el trabajo de cámara que la muestra en un plano picado, desposeída de toda capacidad de reacción. Finalmente, perdiendo ella toda movilidad, es la cámara la que se mueve en un travelling hacia la izquierda, mostrándola sentada en silencio mientras el niño que carga se asoma curioso desde su espalda. Ese silencio que acompaña el fin de esa secuencia y el comienzo de la

---

<sup>10</sup> Régis Dubois, sin embargo, nos recuerda en *Hollywood, cinéma et idéologie* que una película estéticamente diferente al estilo hollywoodense no quiere decir que sea necesariamente progresista en el terreno político (22). Como prueba, Dubois nos señala las producciones de la Nouvelle Vague francesa, revolucionarias en sus formas, pero más conservadoras en sus discursos.

siguiente es indicio, ya en términos de lo “fuera de cámara” que acompaña la narración, de la imposibilidad de los inmigrantes quechuablantes de reproducir entre ellos mismos sus prácticas culturales en el espacio público urbano. Este es el momento de transición en el espacio diegético de la película entre el paso del quechua, de un participante activo en la comunicación (como vimos en el íncipit) de uno de los grupos que habitan la ciudad, a constituirse como un silencio que acompaña la supresión de una subjetividad en beneficio de otra: el migrante será ante todo hispanohablante.

Este silencio transitorio es uno de los elementos narrativos de la secuencia siguiente. Gregorio sale de la choza de estera y se interna en el oscuro interior de la construcción, su incursión le tomará todo el día ya que la última escena de la misma secuencia nos presenta, en una toma subjetiva, un plano abierto de Lima en ángulo picado: evidentemente la mirada del niño a la ciudad que comenzará a explorar. El audio, ausente desde hace unos momentos irrumpe nuevamente con la voz de Gregorio que advierte por primera vez en español, reformulando el mismo sintagma comunicado por el padre: “Aquí en Lima *nadies* habla quechua”.

La sentencia no significa que nadie sepa quechua, es más bien un reconocimiento de las condiciones heterogéneas que se han creado al arribar masivamente los inmigrantes andinos a la capital. Las voces “Nadie te va a entender” y “Aquí en Lima *nadies* habla quechua” pertenecen a una misma instancia enunciativa que podría reconocerse siguiendo a Antonio Cornejo Polar como la presencia de una heterogeneidad radical donde la subjetivación y la integración a un mundo supuestamente moderno no se produce en base a la herramienta del mestizaje sino al desarraigo forzoso de uno de los elementos culturales que posee el migrante andino.

Gregorio apre(he)nde y repite lo dicho por su padre y, como él, determina el cambio de idioma sin anunciarlo en la película. Ambos se constituyen en sujetos representativos de esa multitud que trabaja en silencio y que no se manifiesta sino mediante ruidos de fondo ininteligibles. Es la misma multitud de migrantes que sabiendo quechua va a utilizar el español como medio de expresión en su nuevo hábitat. En el protagonista, este cambio se va a acompañar del cambio de prácticas sociales que lo llevarán por una momentánea sumisión a los demás miembros de la nueva comunidad cultural en la que comienza a vivir. Gregorio toma como suyos los esquemas de supervivencia de los otros niños que tienen más tiempo instalados en la ciudad y aparentemente presentan una mayor adecuación a los modelos de comportamiento, legales e ilegales, que les permiten sobrevivir en la ciudad, aunque estos esquemas sean los mismos que los excluyan de la sociedad formal.

La confluencia de los signos que hemos descrito en ambos ejemplos, nos entrega un texto que interpela al receptor potencial sobre la brutalidad del tránsito que sufría la población andina en ese momento. En un intento por interpretar eficazmente la participación de grupos tradicionalmente relegados dentro de una idea inclusiva de peruanidad, gran parte de la producción discursiva peruana intento terminar, a mediados de siglo XX, con la instancia enunciativa indio y pasar a la de campesino, más acorde con las teorías socialistas en boga, para finalmente intentar definir lo

popular masivo en términos del mundo “chicha” de los nuevos habitantes urbanos. Es importante recordar que el mismo término no existía más que para su referente gastronómico hasta la década de los setenta y para el musical hasta los ochenta. Fueron agentes externos al mundo andino o al fenómeno migratorio los que impusieron este significante para las expresiones culturales de los nuevos limeños y para las manifestaciones consideradas “de mal gusto” en la nueva Lima que se formaba. Conviene afirmar con Arturo Quispe Lázaro en su artículo “La Cultura Chicha en el Perú” que:

[...]en el plano de los valores, el término adquiere un significado negativo teniendo como sedimento el desprecio al indígena, al serrano, al cholo, producto del racismo criollo del siglo XIX, el racismo republicano, que instituyó una distinta y poca valoración del indígena, del cholo frente al blanco, al criollo. Hoy en día el racismo forma parte de nuestro inconsciente colectivo, y es una característica de nuestra conformación cultural; reactivado y reforzado desde los años 50 en adelante con la presencia creciente de los migrantes andinos en las ciudades.

Es en el momento intermedio cuando la constitución de un sujeto (indígena), no corresponde a nociones tradicionales que tenían por objeto definir su identidad (dentro de una otredad interna que lo reservaba a un campo ajeno a la construcción de la peruanidad sino a través de la mitología y el pasado incaico) que cobra protagonismo el personaje migrante. Su protagonismo se constituye como la representación de un proceso de subjetivación donde las prácticas culturales que aporta el campesino se van opacando en la ciudad en beneficio de una búsqueda de supervivencia frente a una ideología que bien podría resumirse en el título del artículo de Cecilia Méndez: “Incas sí, indios no”.<sup>11</sup> El resultado de esa búsqueda se muestra al final del primer paso de su experiencia urbana donde su ex compañero de la pandilla le increpa: “No sirves pa’ esto o[y]e, quítate o[y]e”. A pesar de la inutilidad que se le atribuye y su expulsión de la parte de la ciudad que lo ha recibido, Gregorio repite la experiencia de millones de inmigrantes para quienes no había camino de regreso. El mundo andino en la película se constituye para Gregorio en un tiempo pasado más que en un territorio y todos los nexos que lo unían a él terminan por romperse en el transcurso de la narración.

Antonio Gómez Moriana, en su introducción a *L’indien, instance discursive*, nos recuerda la constitución de campos de estudio como “actos poéticos” donde no es posible imaginar la otredad sino con nuestros propios parámetros de medición. En el camino de la modernidad donde las ciudades recibían campesinos para transformarlos en proletarios, evidenciamos las falencias de este proceso en ciudades como Lima. Estas falencias posibilitan que en la transición de campesino a vendedor ambulante, la película ponga de manifiesto que detrás de cada uno de los millones de nuevos habitantes urbanos cuyo discurso social era englobado en términos del mundo chicha, existía una historia susceptible de ser representada. En otros campos de la enunciación, esto había sido ya estudiado eficazmente por Antonio Cornejo Polar y su

---

<sup>11</sup> Es decir en la glorificación de una cultura autóctona legendaria representada en los museos, ruinas y cementerios, pero que a su vez excluya y rechace a los descendientes de esa misma civilización.

concepto de sujeto migrante, apropiado al texto que analizamos con las particularidades que el texto fílmico posee.<sup>12</sup> En el cine peruano nos encontramos ante la construcción de un discurso que en el caso de Chaski, en su calidad de colectivo, intenta incluir en el proceso de creación al sujeto social representado.

Al respecto, Edmond Cros en su trabajo “Le semblable et l’alterité”, nos afirma que “L’altérité n’est pas représentable car l’identification à l’autre ne peut se faire qu’a travers mes propres modèles discursifs qui, eux-mêmes, ont été produits pour exprimer ce que je sais, ce que je suis ou ce que j’imagine et n’ont été produits que pour cela; d’où leur incapacité à rendre compte de tout ce qui est à l’extérieur de moi et de mon univers”. En efecto, Chaski apela a sus propios modelos estéticos extraídos tanto del neorrealismo italiano, como del denominado tercer cine latinoamericano e intenta la representación de los grandes desplazamientos humanos desde los andes a las ciudades de la costa. Sin embargo, al denunciar las radicales condiciones de pobreza de los nuevos pobladores urbanos, va a mostrar la agonía de una ciudad incapaz de realizar los proyectos culturales que forjaron su fundación de espaldas al interior del país y mirando siempre al mar que la conectaba con el mundo occidental. Del mismo modo, a través de diversos elementos reconocibles en el contexto histórico, la película va a mostrar una nueva forma de espacialidad urbana, trayendo al cine peruano una nueva categoría discursiva: la del migrante. En el caso de *Gregorio*, la entrada del personaje migrante al tipo de modernidad que le impone la ciudad de Lima es un camino unidireccional a una subjetivación que lo incluye como consumidor en la ciudad, pero lo excluye individualmente de todo tipo de negociación y participación en la educación, vivienda, etc.

Por ello considero que es necesario buscar en películas como *Gregorio* las huellas de la construcción de una instancia ficcional que intenta enunciar un discurso propio, el del personaje migrante. Lo que filtra la socialidad en el texto será la representación de una ciudad letrada convertida en ciudad mercado ambulante, poblada por sujetos condenados a ganarse la vida en base a su iniciativa individual, alejados de la presencia de un Estado, prácticamente inexistente. Estas condiciones serán a su vez el preámbulo para la aparición en los noventa de una nueva serie de pactos o una rearticulación de las relaciones sociales amparadas bajo el concepto de clientela, como propondrán, entre otros, los trabajos de Hugo Neira (en “Del Desborde de Matos Mar a los desbordes. Illabe y polladas. Retorno a la cuestión de la anomia”) y Juan Carlos Ubilluz (en *Nuevos súbditos*) al tratar de explicar el nacimiento del fujimorismo en la década de los noventa.

---

<sup>12</sup> Diversos conceptos narratológicos poseen particularidades en el cine que no tienen equivalentes en otros géneros. Entre ellos podemos mencionar la autoría, la narración, el manejo de espacio y tiempo, la simultaneidad, recepción, etc. Para una profundización del tema podemos referirnos a David Bordwell y *La narración en el cine de ficción* o a Janet Staiger y Devid Gesner en *Authorship and Film*.

## Obras Citadas

- Altvater, Elmar. *The future of the market: an essay on the regulation of money and nature after the collapse of "actually existing socialism"*. London: New York: Verso, 1993. Impreso.
- Black, Joel. *The reality effect: film culture and the graphic imperative*. New York: Routledge, 2002. Impreso.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Castells, Manuel. *The urban question: a Marxist approach*. 1st MIT Press paperback ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 1979. Impreso.
- Chaski, Gregorio. Marino León, Betsy Pérez-Palma. Perú. Chaski. 1985. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire : ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Obras completas de Antonio Cornejo Polar. 2a. ed. Lima, Peru: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" : Latinoamericana Editores, 2003. Impreso.
- . "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno." *Revista Iberoamericana* LXII.176-177 (1996): 837-44. Impreso.
- Cresswell, Tim y Deborah Dixon. *Engaging film: geographies of mobility and identity*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2002. Impreso.
- Degregori, Carlos Iván. "Dimensión cultural de la experiencia migratoria". *Páginas* 130 (1994): 18-29. Impreso.
- Fuentes, Manuel Atanasio. *Fuentes Lima: Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres, 1867*. Lima: Fondo del Libro - Banco Industrial del Perú, 1985. Impreso.
- Gay, Paul Du; Hall Stuart. *Cuestiones de Identidad cultural*. Amorrortu Editores, 2003. Impreso.
- Gerstner, David A. y Janet Staiger. *Authorship and film*. AFI film readers. New York: Routledge, 2003. Impreso.
- Lebel, Jean Patrick. *Cinéma et idéologie*. Les Essais de la Nouvelle critique. Paris: Éditions Sociales, 1971. Impreso.

- Lury, Karen. *The child in film: tears, fears, and fairytales*. The Rutgers Series in Childhood Studies. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2010. Impreso.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado: veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004. Impreso.
- Méndez, Cecilia. "Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú". *Cholonautas*. 10 agosto 2011. <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Mendez.pdf>>. Red.
- Núñez, Estuardo. "Relaciones de Viajeros". Ed. Núñez, Estuardo. Vol. 1. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario, 1971. Impreso.
- Pagán Teitelbaum, Iliana. "El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano". *Revista Chilena de Antropología Visual* 12 (2008): 1-30. Impreso.
- Quispe, Arturo. "La cultura chicha en el Perú". *Construyendo nuestra interculturalidad* (2004). Agosto, 2011 <[http://interculturalidad.org/numero01/c/arti/c\\_chi\\_010404.htm](http://interculturalidad.org/numero01/c/arti/c_chi_010404.htm)>. Web.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Serie Rama. Montevideo, Uruguay: Comisión Uruguay pro Fundación Internacional Angel Rama, 1984. Impreso.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Historia. 5. ed. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 2001. Impreso.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: New York: Verso, 1989. Impreso.
- Terralla y Landa, Esteban de. *Lima por dentro y fuera en consejos económicos, saludables, políticos y morales que dá un amigo á otro con motivo de querer dexar la ciudad de México por pasar á la de Lima. Obra jocosa y divertida en que con salados conceptos se describen, ademas de otras cosas, las costumbres, usos y mañas de las madamitas de allí, de acá y de otras partes. La dá á luz Simon Ayanque [pseud.]*. Madrid: Impr. de Villalpando, 1798. Impresa.
- Wood, David. *De sabor nacional : el impacto de la cultura popular en el Perú*. Lengua y sociedad. Lima: IEP : Banco Central de Reserva del Perú, 2005. Impreso.