



Cuadernos del CILHA n 35 – 2021 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 27/05/2021 Aprobado: 20/07/2021 | pp. 1-24



<https://doi.org/10.48162/rev.34.019>

## Apocalipticismo y postapocalipticismo en la ciudad, de *Las malas intenciones* a *Maruja en el infierno*

*The apocalyptic and post-apocalyptic city, from Las malas  
intenciones to Maruja en el infierno*

Pablo Salinas  0000-0002-1687-5309

Shawnee State University

 [psalinas@shawnee.edu](mailto:psalinas@shawnee.edu)

Estados Unidos

### Resumen:

En este trabajo expongo cómo el protagonismo de personajes femeninos en las películas peruanas *Las malas intenciones* (Rosario García Montero, 2011) y *Maruja en el infierno* (Francisco Lombardi, 1983) despliega una mirada alternativa a la sociedad urbana de los ochenta, devastada debido al fracaso de proyectos nacionales que no lograron despojarse de su raíz colonial. Mientras la primera película retrata una sociedad decadente, de características apocalípticas, cercada por una insurrección que desde los cerros aledaños a la ciudad logra ingresar al propio espacio familiar, la segunda nos muestra la devastación como un hecho consumado donde los supervivientes dan rienda suelta a brutales pasiones y ambiciones individuales. Lima, asiento de los fallidos proyectos de modernización, pasa por la contemplación apocalíptica de Cayetana en *Las malas intenciones*, hasta llegar a la atmósfera postapocalíptica e irracional de *Maruja en el infierno*, donde Maruja lucha por sobrevivir.

**Palabras clave:** Ciudad post apocalíptica, Cine peruano, *Maruja en el infierno*, *Las malas intenciones*.

**Abstract:**

In this paper I explain how the prominence of female characters in the Peruvian films *Las malas intenciones* (Rosario García Montero, 2011) y *Maruja en el infierno* (Francisco Lombardi, 1983) deploys an alternative gaze to the urban society of the eighties, devastated due to the failure of national projects that never renounced their colonial legacy. While the first film portrays a decadent society, besieged by an insurrection that, from the surrounding areas of the city, breaks into the domestic space of the family, the second film shows the devastation as a *fait accompli* where the survivors unleash their brutal passions and ambitions. Lima, siege of unsuccessful industrialization projects, transitions from the apocalyptic views of Cayetana in *Las Malas intenciones*, to the post-apocalyptic environment in *Maruja en el infierno*, where Maruja struggles to survive.

**Keywords:** Post-apocalyptic city, Peruvian film, *Maruja en el infierno*, *Las malas intenciones*.

Las películas hollywoodienses de temática postapocalíptica suelen presentarse dentro del género de ciencia ficción aludiendo a una situación posterior a una pandemia (*Contagion*, 2011, *Outbreak*, 1995), hecatombe nuclear (*El planeta de los simios* en todas sus versiones, *The Day After*, 1983) o catástrofe medioambiental (*The Day After Tomorrow*, 2011). De los despojos de la fallida civilización suele surgir un héroe autosuficiente (Mariner en *Waterworld*, Max Rockatansky en *Mad Max*<sup>1</sup>, etc.) todavía marcado por las secuelas de una devastación casi total. Con personajes interactuando entre dos mundos, sus tramas se inclinan hacia la redención o supervivencia de la raza humana a través del sacrificio, expreso o no, de un protagonista todavía sacudiéndose la similitud intertextual con protagonistas de los viejos Westerns.

El componente apocalíptico de esa temática no sigue la etimología griega de revelación o descubrimiento, sino que atiende más al significado que le otorga la RAE, y en general el uso popular, de “fin de un mundo” o “situación catastrófica, ocasionada por agentes

---

<sup>1</sup> La versión *Mad Max: Fury Road* finalmente incorpora una protagonista con el nombre de Furiosa, lo que causó polémica entre los críticos. *The Washington Post* inclusive hace referencia a “men’s rights activists” furiosamente en contra de la trama.



naturales o humanos, que **evoca la imagen** de la destrucción total” (DRAE, 2020)<sup>2</sup>. Es esta la idea que me interesa recoger para analizar el caso de otras situaciones catastróficas que generaron un acercamiento alegórico, no desde la ciencia ficción hollywoodense, sino dentro de los largometrajes latinoamericanos, y no perpetuando las hazañas de un héroe arquetípico, sino desde los esfuerzos de comprensión y supervivencia de protagonistas femeninos en un mundo masculino hecho pedazos.

Las películas que dialogan con este componente son *Las malas intenciones* (Rosario García Montero, 2011) para dar cuenta de las estrategias de reconocimiento de Cayetana de una sociedad en descomposición, el Perú de la década de los ochenta, y *Maruja en el infierno* (Francisco Lombardi, 1983) para evidenciar las secuelas de esa misma desintegración experimentadas por la protagonista del mismo nombre. Mientras la primera película muestra el completo deterioro de una sociedad con matices coloniales cercada por todas partes, la segunda presenta la devastación como un hecho consumado, enfocando su trama en las luchas encarnizadas de los supervivientes en medio de los escombros. Aunque ambas películas fueron realizadas con casi treinta años de distancia, se evidencia en ellas rasgos comunes que ameritan cotejarlas, invitando a comprender sus nexos interdiscursivos. Ambas comparten el espacio y tiempo de la diégesis, los inicios de la década de los ochenta en el Perú. En esa particular contemporaneidad de sus tramas, son las primeras en otorgar protagonismo a personajes urbanos femeninos que no procedan del melodrama o la adaptación telenovelesca.

### **Apocalipticismo: de la sociedad al cine**

Para una mejor comprensión del contexto histórico de las películas que analizo, me interesa resaltar la importancia del apocalipticismo en el tejido discursivo. Por ello, considero imprescindible, acercándonos al denominado contexto histórico que

---

<sup>2</sup> Añado negritas porque evidentemente, al tratarse de dramas realistas, las películas que analizo evocan imágenes, tanto de camino a la destrucción (*Las malas intenciones*), y de supervivencia después de esta destrucción (*Maruja en el infierno*). No es mi intención tratar del subgénero apocalíptico en el cine, más enraizado en el género de la ciencia ficción.

alimenta las películas, observar de qué manera *Las malas intenciones* y *Maruja en el infierno* interactúan con las características presentes en su contexto.

El fin de la forma de vida a la que me refiero se produce debido al fracaso en la creación de una ilusoria cultura nacional moderna e inclusiva bajo una interacción social con rezagos coloniales. Esta anacronía es bien comprendida por estudiosos como Aníbal Quijano (2009), quien acuñó la expresión “colonialidad del poder” para describir “un patrón de dominación global propio del sistema-mundo moderno/capitalista originado con el colonialismo europeo a principios del siglo XVI” (3). En el caso peruano este mismo patrón hegemónico articula relaciones sociales específicas que no llegan a generar una subjetividad “moderno/capitalista”, autónoma con respecto a su pasado colonial. Uno de los rezagos de esas relaciones sociales, se evidenciaría con la contemporaneidad del “gamonalismo” como actitud anacrónica [que] extiende prácticas que incluyen “las maneras tanto benevolentes como despóticas de ejercer la autoridad tutelar” (Nugent, 2003, p. 200), fracturando toda relación moderna de índole económico capitalista o política republicana<sup>3</sup>. Si bien existen diversos estudios sobre estas características anacrónicas de la sociedad peruana del siglo XX, G. Williams (2001) la resume efectivamente al sostener que “[d]ue to the abject nature of its colonial legacy—to the persistence and pervasiveness of neocolonial social relations and practices of domination—the Peruvian state has never been capable of mystifying things to such an extent that it ever appeared to be anything other than what it is: the historically constituted Creole monopoly on domination [...]” (265).

Si a nivel de relaciones de producción el denominado legado colonial que menciona Higgins había perdurado su característica primario-exportadora hasta mediados del siglo XX, un ambicioso plan de implementar un modelo desarrollista industrializador durante la segunda mitad del siglo pareció remecer sus estructuras coloniales. Este Proyecto conocido a nivel macroregional como Industrialización por Sustitución de

---

<sup>3</sup> Gamonal y gamonalismo han sido ampliamente estudiados desde inicios del siglo XX por pensadores como el mismo José Carlos Mariátegui. Sin embargo, prefiero utilizar la breve y precisa definición de H. Ibarra (2002), quien sostiene que “el gamonalismo es un tipo de dominación local rural y política en el que es muy común el poder de una etnia. La base es una hacienda grande cuyo propietario domina a labriegos indios” (140). Se trata de un poder casi por delegación donde el patrón reemplaza al Estado.

Importaciones se comprende de manera general como “el proceso productivo por medio del cual se desarrolla la elaboración de bienes industriales manufacturados, antes importados desde los países centrales industrializados” (Reche, 2019, p. 29). Aunque es consenso entre los historiadores que el Perú llegó tarde a ese proceso promovido por la Comisión Económica para América Latina, conocida como CEPAL, las expectativas se potenciaron con la llegada de las fuerzas armadas al poder en 1968<sup>4</sup>. El gobierno militar de tendencia izquierdista complementó la industrialización con una reforma agraria, contribuyendo ambas a un trasvase de población que por siglos se había asentado en su mayoría en las regiones andinas. La migración interna de cientos de miles de peruanos escapando de condiciones paupérrimas en las haciendas andinas había sido una constante desde mediados de siglo y tanto la reforma agraria como el intento sustitutivo industrial asentado en los focos costeros urbanos no hicieron más que acelerar un proceso denominado de litoralización (Meneses, 1998, p. 32). Sin embargo, este crecimiento fue fugaz. A nivel nacional, Félix Jiménez (2010) sostiene en *La economía peruana del último medio siglo* que este proceso, iniciado formalmente con la ley de industrialización de 1959, terminaría por caducar en menos de dos décadas (21). Si bien los primeros años de este proyecto generaron un moderado crecimiento denominado entusiásticamente un *golden age* (Jiménez, 2010, p. 3), ya para el final de los setenta, su agotamiento fue señal de un estado en pleno debilitamiento y de una nueva situación de aguda crisis económica conocida como la “década perdida”<sup>5</sup>. A este panorama se agregó una sangrienta guerra por la toma del poder iniciada en 1980 por el grupo maoísta Sendero Luminoso<sup>6</sup>. La embestida contra lo que ellos comprendían

---

<sup>4</sup> El gobierno militar creó una economía central planificada con características protectoras y reguladoras de la producción. L. Vázquez Maggio (2017), en “Revisión del modelo de sustitución de importaciones: vigencia y algunas reconsideraciones”, explica las diversas causas del final de ese proyecto.

<sup>5</sup> En Lima, los cordones industriales de la Carretera Central y de la Avenida Argentina mostraban claramente los estragos de la desindustrialización que terminaría en los noventa con el cierre de la mayoría de las instalaciones y la posterior transformación de los terrenos en Centros Comerciales o bloques de viviendas.

<sup>6</sup> Si bien no es intención de este trabajo estudiar los orígenes de Sendero, es importante recordar que el proceso de modernización activó también expectativas contrastadas por la dura realidad. C. I. Degregori (1990), en *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*, resalta la diferencia entre mejora en acceso a la educación y los índices de pobreza y mortalidad infantil que colocaban al Perú a la zaga de la región, solo por encima de Haití y Bolivia. Las nuevas capas letradas limeñas y provincianas habrían

como “superestructura feudal” del Estado fue tan dura que para la segunda mitad de la década no se descartaba un posible triunfo senderista, advertida tanto por el gobierno estadounidense y parte de la prensa internacional en artículos como “Peru’s Disappearing Democracy”<sup>7</sup>. Lo que no se sabía era qué sucedería a este vacío de poder, barajándose la posibilidad de que el llamado Estado Nuevo planteado por Sendero traería una situación similar al genocidio camboyano de los Khmer Rouge.

En esta atmósfera de destrucción de un mundo y de oposición binomial entre lo “viejo y lo nuevo” podemos resaltar en la sociedad peruana un acercamiento importante hacia lo que Luis Nieto Degregori (2004) en su “Ensayo sobre la ceguera”<sup>8</sup> denominó un comportamiento de “ceguera colectiva” en los sectores urbanos con poder de enunciación<sup>9</sup>. De acuerdo a Luis Nieto Degregori (2004), una de las más frecuentes reacciones a la difícil situación de enfrentar el horror de un momento de crisis fue el desentendimiento del momento crucial en que se debatía la sociedad. Sin embargo, considero que también existió un sentimiento contrariamente radical expresado en una figura de la doxa, de gran tradición y arraigo en la práctica social. Se trataba de la figura del apocalíptismo<sup>10</sup>.

---

comenzado a imaginar urgentes formas nuevas de comprender a la nación, que pasaban desde las más cercanas al status quo a las más radicales, muchas siguiendo el contexto ideológico internacional.

<sup>7</sup> Cabe destacar que los informes de medios internacionales hacían eco de comunicados secretos de la misma embajada estadounidense. Entre ellos destaca “Peru’s Insurgent Hold Initiative”, desclasificado después de la guerra, compilado por Tamara Feinstein (2003) y disponible mediante el National Security Archives.

<sup>8</sup> El artículo apareció dentro del libro *Pachaticray: El mundo al revés: testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980* (2004).

<sup>9</sup> L. N. Degregori (2007) en “Entre el fuego y la calandria. Visión del Perú desde la narrativa andina” indaga sobre el hecho de que la literatura no generó un discurso importante sobre la violencia, ni siquiera en los años más difíciles. Desconfiando de la explicación de la “distancia necesaria”, el autor que este argumento “resulta poco convincente y tal vez debiéramos indagar más en otra explicación, la del fenómeno de “ceguera colectiva” que en su momento aquejó a la sociedad peruana” (60).

<sup>10</sup> Con respecto a apocalíptismo, J. Collins, B. McGinn y S. Stein (2003) en *The Continuum History of Apocalypticism* la describen a grandes rasgos como el complejo conjunto de ideas asociado con el final de una historia tal como la conocemos, a través de una serie de sucesos catastróficos (ix). Siendo el término fuertemente asociado con las escrituras del Nuevo Testamento (del que toma su nombre griego que se traduce literalmente como revelación), no es raro que su práctica haya tenido en el Perú una larga historia.

El apocalipticismo a la peruana mostró también un ambiente de exaltación mística que constantemente utilizaba metáforas bíblicas para interpretar la crisis de esa época<sup>11</sup>. En Lima el oficio y la costumbre de predecir hecatombes no eran nuevos y se remontaban hasta los propios orígenes de la ciudad. Existen estudios como el de Lucero De Vivanco Roca Rey (2010), que realiza un recuento de la figura del apocalipticismo en la narrativa peruana. En él se cita entre los casos más notables, algunas predicciones o revelaciones apocalípticas como la *Declaración del Apocalipsis*<sup>12</sup> en 1578 y *El Sermón de la destrucción de Lima* de Francisco Solano<sup>13</sup>. Es importante señalar el potencial subversivo de las revelaciones apocalípticas, que lejos de predicar un alejamiento de los problemas terrenales, podía también ser síntoma de preocupación ante una catástrofe inminente de origen más terrenal, como sucedió en el caso de la década de 1980. En ese sentido, De Vivanco, en “Imaginario apocalíptico (colonial) en la narrativa peruana contemporánea”, muestra innumerables casos proféticos por parte de beatas de la Lima colonial. Salvo la de Isabel Flores de Oliva, canonizada como Santa Rosa de Lima en 1671, estas profecías fueron duramente silenciadas. Rosa de Lima es conocida por vaticinar el hundimiento de Lima bajo el mar si los pobladores se alejaban de los principios morales que ella celosamente defendía. Más de tres siglos después, sus feligreses tuvieron la oportunidad de relacionar el llamado Reporte Brady, ampliamente difundido en los medios de comunicación, con el cumplimiento de lo dicho por la mística<sup>14</sup>. Además de las profecías pseudocientíficas, los creadores artísticos no fueron

---

<sup>11</sup> Es imprescindible recordar la proliferación en esos años de las iglesias y sectas muchas veces apocalípticas que llegaron, como en el caso de la Divina Revelación Alfa y Omega a anunciar el fin del mundo en esos años y al Perú como centro de esa hecatombe final.

<sup>12</sup> El primero es la *Declaración del Apocalipsis* del dominico Francisco de la Cruz, quien en 1578 utilizó el apocalipsis como argumento para contrarrestar las acusaciones de la Inquisición.

<sup>13</sup> El segundo es el *Sermón de la destrucción de Lima* de franciscano Francisco Solano, pronunciado el 21 de diciembre de 1604, también en la Plaza Mayor de Lima.

<sup>14</sup> En *Predicting the Unpredictable: The Tumultuous Science of Earthquake Prediction* de S. E. Hough (2016) se realiza un recuento de la hecatombe pronosticada por Brady, un ingeniero de minas estadounidense: “The forthcoming event will be in late October to November, 1981 and that the magnitude of the mainshock will be in the range of 9.2 +/- 0.2” (114). Semanas después, la magnitud de la catástrofe fue pronosticada a un 9.9. La seguridad con la que Brady presentaba sus predicciones hizo que el gobierno peruano pidiera en 1981 a la National Earthquake protection Council de los Estados Unidos que revisara los principios en la que se sustentaba esta tesis. Nepec concluyó finalmente que los fundamentos teóricos de Brian Brady no tenían

ajenos a denunciar este clima enardecido. Por ello, el recuento de Lucero de Vivanco se entronca con la temática del fin de un mundo en el propio Vargas Llosa a través de *La Guerra del fin del mundo* o de forma más literal en *Historia de Mayta*.

### **Apocalíptismo en *Las malas intenciones* y Postapocalíptismo en *Maruja***

Las variables del contexto de reminiscencias apocalípticas activan los parámetros discursivos en *Las malas intenciones* y *Maruja en el infierno*. Partiendo de un sistema colonial íntimamente ligado al patriarcal, la pretendida modernización republicana de mediados del siglo XX soslayó reivindicaciones sociales profundas, e interseccionalidades de raza, clase, género y sexualidad. Las cúpulas modernizadoras peruanas, civiles y militares, imaginaron y representaron la modernidad urbana en base a una ciudadanía masculina y occidental que incluyó referentes simbólicos andinos también masculinos, e inclusive generó una respuesta Senderista asentada sobre narrativas de culto a la personalidad e infalibilidad masculina en la figura de su líder Abimael Guzmán. Es por ello que el fracaso de estos proyectos estatales y contra estatales abre compuertas para imaginar miradas y perspectivas alternativas, tanto en el nivel de “realidad” como en a nivel de representaciones audiovisuales de donde surgen Cayetana y Maruja.

*Las malas intenciones*, centrandó su diégesis a inicios de los ochenta, cuenta la historia de una niña de ocho años llamada Cayetana. Desde su hogar en una casona a las afueras de Lima, Cayetana vive cómodamente una existencia solitaria llenada con una dosis extraordinaria de imaginación poco convencional. La falta de sociabilidad afectiva es completada con imaginarios acompañantes provenientes del panteón de próceres de la historia oficial peruana. Sus padres se han separado y ella, desde el hogar de la madre y el padrastro, pasa mucho tiempo anhelando el domingo en que irá su padre a pasearla. Un día se entera de que su madre tendrá un hijo y ese acontecimiento traumático la convence de que ella morirá el día del nacimiento de su hermano. Entretanto pasa mucho tiempo respondiendo a impulsos psíquicos similares al

---

sentido, pero en el Perú se desató una ola de temor que abarcó amplios sectores de la sociedad sacudida ya por una ola de violencia inusitada.



concepto de “pulsión o pulsiones de muerte”<sup>15</sup>. Cayetana experimenta “[...] –sin duda la cercanía de la muerte en sus crisis asmáticas. La fotografía, con luz fría y matiz verdoso, da a los ambientes un aire de mausoleo, y los parlamentos sentenciosos (y en ocasiones susurrados) de la niña parecen pronunciados en un velorio” (Bustamante, 2011). Más allá del estricto sentido orgánico del término, ese impulso la empuja a la renuncia del orden de la vida que le rodea, la renuncia al orden simbólico que carga hasta en el apellido, aunque esto signifique su autodestrucción. En ese afán, contrariando la tendencia a la aparente apacible supervivencia de su entorno, la niña crea narrativas alternativas autodestructivas con alto contenido simbólico nacional ligadas a la historia militar. Al no suceder su mortal predicción, Cayetana piensa que es el recién nacido quien va a morir. Finalmente, el único fallecimiento es el de su antiguo chofer, solitario interlocutor con el mundo más allá de las lunas polarizadas antibalas y los altos muros de su casa, dejándola en una soledad todavía mayor. En esta su primera producción, Rosario García Montero prioriza el rico mundo interior de la protagonista sobre la vida aburrida de su familia inmediata, que vive de espaldas a cruciales acontecimientos, en una decadencia acelerada por la feroz insurrección senderista.

Por su parte *Maruja en el infierno* se estrena en los cines peruanos en 1983 como adaptación de la novela *No una sino muchas muertes*, publicada en 1957. La adaptación de Lombardi se centra en la historia de la protagonista, encerrada en una fábrica recicladora de botellas dirigida por su madrina. La fábrica utiliza como mano de obra esclava a los numerosos enfermos mentales que vagan en una ciudad sin ley, un mundo de machos. La trama comienza a complicarse cuando Alejandro, boxeador amateur fracasado, se presenta en la fábrica con el fin de vender uno de los enfermos a la dueña del negocio. En el fondo se trata de una treta para que una pandilla ingrese a robar en

---

<sup>15</sup> P. Ricoeur en *Freud, una interpretación de la cultura* (1985) nos dice lo siguiente: “Una pulsión sería, pues, una exigencia (Drang) inherente al organismo vivo que le impulse a restablecer un estado de cosas anterior, estado que el viviente ha tenido que abandonar bajo la presión de fuerzas exteriores perturbadoras [...] (249). Aunque no es objetivo de este trabajo realizar un acercamiento freudiano, es importante destacar la fijación de Cayetana por romper con lo que podríamos denominar “círculo de vida”. Si bien Freud interpretó esta pulsión como algo sobre todo orgánico o biológico, Žižek (1992), en *El sublime objeto de la ideología*, sostiene que la “pulsión de muerte no es un hecho biológico, sino una noción que indica que el aparato psíquico humano está subordinado a un automatismo de repetición ciego más allá de la búsqueda del placer [...] de la conformidad del hombre con su medio (27).

el lugar. Dentro del desenvolvimiento de ese proyecto, Alejandro se involucra sexualmente con Maruja y parece cambiar sus ya problemáticas lealtades hacia la pandilla por su adhesión a la protagonista. La llegada tanto de Alejandro como de la pandilla a la fábrica de la madrina, con el fin de apropiarse de la fortuna que esta esconde, acelera un sangriento desenlace: El guardián de la fábrica decide adelantarse y mata a la madrina. Alejandro y Maruja lo descubren y se produce un altercado en el cual estos asesinan al guardián. En ese momento la pandilla irrumpe con el mismo objetivo de apropiarse del dinero. Cuando dos de los pandilleros se encuentran a punto de arrebatárselos el botín y violar a Maruja, Alejandro suelta a los enfermos encerrados, quienes ultiman a uno de los violadores y liberan a la pareja. Finalmente, Alejandro y Maruja proceden a abrir las puertas de la fábrica para dejar escapar a los esclavos-enfermos mentales que retornan a la ciudad. Junto con ellos, los protagonistas parten a la misma sociedad que ha generado las condiciones que posibilitaron la formación de la fábrica y los hechos que allí sucedieron.

Ambas películas proceden de tiempos y tradiciones cinematográficas diferentes. *Maruja* se nutre de las fuentes del “realismo salvaje” de la narrativa de Enrique Congrains (1974), desplegando una estrategia narrativa dentro del estilo que señala Gastón Lillo (2005) para la producción de Lombardi, con un “código realista de lo conocido y verificable” (301), del que se sustrae solamente la creatividad narrativa autorreferencial de la protagonista. Por otro lado, *Las malas intenciones* desarrolla una condición mucho más intimista que combina la realidad de lo perceptible con la realidad de la imaginación de la protagonista a un nivel más profundo. Mientras las tramas y subtramas en *Maruja* se mezclan con las narrativas particulares casi mitológicas de la protagonista, el universo percibido de Cayetana no es solo lo verificable, sino que, como sostiene Mercedes Alonso, “el universo que construye Cayetana en *Las malas intenciones* es uno solo, la historia del Perú” (12). Sin embargo, a pesar de ser películas diferentes a nivel de la forma y estrategia narrativa, es importante señalar sus relaciones a nivel de la diégesis y cómo se complementan en testimoniar el apocalíptismo (*Las malas intenciones*) y el postapocalíptismo (*Maruja en el infierno*) como alegorías de la sociedad peruana, específicamente a nivel urbano. La relación más notable en el espacio compartido en ambas producciones, la Lima de inicios de los



ochenta, se evidencia en el paso del *locus amoenus*<sup>16</sup> donde se desenvuelve Cayetana, hasta el *locus horridus* en que se ha convertido la ciudad donde Maruja lucha por su supervivencia.

## El análisis

El mundo de Cayetana en *Las malas intenciones* adquiere la forma de una sociedad cercada por un enemigo que la destruye poco a poco. Este entorno familiar y social de la burguesía decadente de donde surge la protagonista se aferra a la continuación de un *locus amoenus* que se va cayendo a bombazos y asaltos a los recintos de altos muros donde se refugia. Este lugar idílico, heredero en el imaginario tradicional del viejo apelativo “ciudad jardín”, se registra con escenas con fuerte carga simbólica institucional tanto en la escuela como en la producción de ritos musicales y sociales. Desde estos focos patriarcales de instrucción, Cayetana y sus compañeras son preparadas para perpetuar las tradiciones institucionales a nivel doméstico. Escuela y casa pasan posteriormente a evidenciar sus grietas discursivas y anunciar, a nivel de la trama, el final de la sociedad colonial donde se desenvuelve la familia. En el primero de estos espacios, donde la élite limeña accede a esos códigos y símbolos que perpetúan el modelo de nación que señala la cita de Williams (2001), la protagonista evidencia las primeras grietas del discurso oficial. En un proceso de activa recepción, la vemos dentro de una clase sobre la heroicidad en la historia del Perú, rodeada de niñas de su misma condición social. En plena clase, Cayetana interrumpe la narración al preguntar:

“¿Por qué siempre es feriado cuando perdemos las batallas?”.

Sin perder el entusiasmo, el profesor continúa expresando las características del arte y culto estatuario que simboliza la historia oficial peruana. “No sé”, responde. “Pero ganamos la guerra de independencia”. Mientras continúa su lección, la cámara procede a detallar este lugar idílico de construcción de ciudadanía: El profesor pontifica de pie

---

<sup>16</sup> Entiendo y aplico *locus amoenus* en su sentido amplio que le otorga Ernst Curtius (1953), como un “[...] (pleasant place), rural spaces with fertile ground, trees, sunlight, and water as depicting a space of heavenly refuge (195). Si en la tradición literaria se la emparenta con el paraíso terrenal o jardín del Edén, es importante destacar que la misma tradición trae consigo su oposición binaria que sería en este caso un *locus horridus*.

sobre un estrado, delante de una amplia pared cubierta por representaciones gráficas con matices heroicos, colgadas alrededor de una gran cruz. Junto a esta composición, una pizarra tiene listados los nombres de los mismos símbolos nacionales acompañados por un título subrayado “Nuestros Héroes”. Frente al profesor, el grupo de niñas sigue la idea atentamente. De pronto, en plena explicación, el sonido de una sirena pone fin a la clase. El profesor anuncia un simulacro de bomba: “Hay que evacuar”, y el orden de la clase es reemplazado por un bullicio casi frenético en el salón. En las escaleras del edificio se van juntando a toda prisa las demás secciones hasta alcanzar el patio central donde van dejando sus pertenencias alineadas a uno de los lados. Hasta allí llegan los perros policías que comienzan a husmear entre las pertenencias y loncheras de las niñas. Para apaciguar los ánimos, una profesora, sentada sobre el suelo junto a un grupo de estudiantes comienza a cantar una tonada tradicional acompañada por una guitarra.

“Estaba el negrito aquel, estaba comiendo arroz, el arroz estaba caliente y el negrito se quemó”. El grupo de Cayetana la ve y comenta “¿No se sabe otra canción?”.

La repetición de costumbres y la falta de reconocimiento de la atmósfera sociopolítica del país se muestran, siempre a través de la perspectiva de la niña, en manifestaciones tipo rituales ligados a la música como veremos más adelante. En este punto es importante destacar que Cayetana comienza a deconstruir la simbología adquirida en ese lugar institucional supuestamente impenetrable que es la escuela privada. En ese mundo de desbordante curiosidad infantil, los referentes heroicos masculinos no son más que seres fantasmales ignorando la futilidad de su sacrificio. Grau, Bolognesi, Alfonso Ugarte y José Olaya pasarán de la actitud reverencial del profesor para convertirse en individuos de a pie que van a recibir posteriormente la cruel noticia por parte de la niña: “¿No saben lo que paso?, ¿no? Perdimos”.

El mundo habitado de Cayetana y los suyos también se va reduciendo dentro de los altos muros de hogar, rodeado en su inmediatez por vecinos en paupérrimas condiciones, y a un plano mayor por cerros donde se ilumina la hoz y el martillo al anochecer. En ese lugar en apariencia impenetrable confluye el mundo de la diégesis con el creado por Cayetana de los Heros<sup>17</sup>. Mientras ella pasa gran parte de su tiempo

---

<sup>17</sup> Nombre referenciando parentescos con el destino de los héroes con los que interactúa.



en sus dilemas existenciales, los parientes y amigos insisten en una vida de interacciones sociales de apariencia burguesa, pero con matriz cultural colonial como comprobamos en la preparación para la festividad de navidad: empleadas domésticas uniformadas se afanan en la cocina y obreros terminan raudamente la construcción de una piscina. Ni empleados ni obreros son ajenos al “espacio del abuso, del pasar por encima de los acuerdos y de las reglas” (Nugent 200) que marca el estilo gamonal de sus relaciones con los patrones. Una de ellas será arbitrariamente despedida y Ramón despedirá sin pagar a los constructores que partirán, sin responder ni protestar directamente, entonando a coro un villancico navideño.

En concordancia con el frecuente ambiente musical de las interacciones sociales, Cayetana y su madre se preparan para la noche navideña con una canción a la que desligan completamente de sus connotaciones de lamento y denuncia.

Yuca de San Borja, samorengue sa  
para ir a Saña, ¡ay! qué rico está.  
A la Molina no voy más  
porque echan azote sin cesar.

Como la canción en la escena escolar, la versión de “A la molina”, que ambas ensayan mientras sus empleadas les preparan la cena, recoge la cercanía afectiva con la hacienda esclavista. Sin embargo, esta música llamada penalivio o panalivio ha perdido mayor rastro de sincretismo y rebeldía en boca de ambas, llegando al espectador como una apropiación infantilizada para después de la cena navideña<sup>18</sup>. Sacada de los espacios de resistencia antiesclavista, la tonada suave se va contagiando de un ambiente placentero en la casa de los De los Heros, atmósfera que se va desintegrando poco a poco: Durante la noche, mientras las bombas de los senderistas se confunden con cohetes de celebración navideña, la protagonista baja hasta la piscina recién

---

<sup>18</sup> N. Santa Cruz (2004) hace un recorrido histórico de cómo se incorporó este canto al acervo cultural peruano: “Las palabras en lengua africana que figuran en este panalivio, nos cuenta don Samuel Márquez que las escuchó hace muchos años a los negros campesino de la hacienda La Molina cuando iban a jaranear los fines de semana a un chongo que quedaba en las inmediaciones de la bicentenario Plaza de Toros de Acho (Rímac), que era exclusivo para negros y que regentaba uno llamado Manuel Caraveli” (60,61).

terminada, para cumplir su anunciada muerte. En ese trámite aparecen nuevamente los cuatro héroes buscando refugio.

Atemorizado, uno de ellos exclama “Nos atacan. Nos descubrieron los realistas”.

A lo que ella aclara “No son los realistas. Son los terroristas”.

Más tarde, ajenos a los bombazos, la familia y amigos se congregan en casa de uno de los familiares de Cayetana, matizando la celebración con más dosis de viejas canciones coloniales.

Mientras los adultos se enfrascan en comentarios triviales, Cayetana percibe la atmósfera apocalíptica que la rodea, origen de una gran curiosidad que la proyecta más allá de los muros, las canciones y los lugares comunes. Allí, con el horizonte de Lima de fondo, Cayetana comenta a un familiar apenas mayor que ella: “Matan a todo el mundo”

A lo que su interlocutor responde, comprendiendo claramente el sujeto tácito de la frase: “Creo que ya han matado a casi todos los policías”. Como comprobamos en esta escena, en comparación con la realidad perceptible de los adultos que no reconoce el peligro inminente, la realidad que construye la protagonista apunta siempre a lo inevitable.

De regreso del fin de semana de celebraciones, la familia encuentra que su residencia ha sido saqueada, dejándolos en la miseria. “Los miserables se llevaron todo, Cayetana”, se lamenta el padrastro. Los muros de la mansión, guardianes del *locus amoenus* inicial, han resultado inútiles y lucen ahora pintados con lemas alusivos al triunfo del senderismo. El ambiente nocturno en la casa violentada se complementa con bombazos que producen un apagón general. La madre, confesando su miedo, aconseja rezar como estrategia para que la situación no empeore. Cayetana, usando su tradicional simbología le replica “En un río con agua sucia, los pescados nacen ciegos porque no usan los músculos del ojo”.

Al final de la película, los símbolos de esta “situación catastrófica, ocasionada por agentes naturales o humanos” se van condensando. Camino al hospital donde va a



conocer al hermano recién nacido, Cayetana observa a través de la ventana, en solo unos minutos, lemas y arengas senderistas que referencian diferentes momentos históricos de lo que Sendero llamó su “ofensiva final”, comenzando con perros ahorcados colgados de los postes mostrando la inscripción original puramente ideológica “Deng Xiao Ping, hijo de perra”, pasando por el más operativo “Así mueren los revisionistas”, hasta llegar a “Llegó la hora” relacionada con el momento más crítico de la guerra. En un nivel más personal de la trama, ese instante culminante llega cuando la niña se enfrenta por primera vez al recién nacido. El registro visual, siempre acompañando su perspectiva infantil la muestra frente a la causa de sus dudas existenciales. Consecuente con la combinación confusa de simbología épica en la intimidad de sus tribulaciones, la niña exclama “Dos soles no pueden brillar en el mismo cielo”, e intenta por un momento ahogarlo tapándole la nariz.

De regreso al precario refugio de su casa, su nuevo chofer le explica tanto la muerte del anterior conductor como las nuevas medidas de seguridad para aislarla todavía más del mundo exterior, de la realidad perceptible.

“Son las nuevas lunas polarizadas que ha mandado poner el señor Ramón. Son antibalas, antibombas y anti secuestro. Por afuera son como espejos. No nos pueden ver”.

Apenada por ambas noticias, Cayetana saca la cabeza por la ventana para gritar:

“No soy invisible. No soy invisible”.

Sarah Thomas (2014), in “‘Yo no soy invisible’ Imaginative Agency in *Las malas intenciones*” considera este grito como señal de empoderamiento y reclamo de agencia:

In repeating these words, Cayetana not only enacts an affirmation of self, but is also finally able to articulate what had driven her actions throughout the film—the fear of her brother rendering her invisible, obsolete, or unwanted [...] Using her rich imaginative capacity as a kind of springboard to precisely this process of becoming—becoming not just an older sister at last, but also a visible subject, an affirmed self (64).

Concordando con Thomas (2014) en la trascendencia de la búsqueda de agencia de la protagonista, considero que el grito nos entrega información adicional a la resistencia ante su invisibilización. Más que un trampolín (*springboard*), para encontrar la afirmación dentro de una sociedad que se derrumba, el grito corresponde a la misma pulsión de muerte que la acompaña durante la película, es el trampolín que busca lanzarla fuera de los muros y protecciones. Habiendo ya partido los héroes nacionales al sacrificio final, Cayetana parece consciente de su fragilidad dentro del blindaje que pretende hacerla invisible en su camino al refugio familiar recientemente saqueado. Esta unidad de sentido final usa como espacio de enunciación el trayecto de retorno a casa, donde había visto los perros colgados y los triunfantes lemas senderistas. En lugar de aceptar protegerse de la ciudad hostil donde suceden los bombazos y los apagones generales, Cayetana de los Heros sigue consciente de su heroicidad trágica y se expone voluntariamente a la realidad apocalíptica que construye la película, negando la pretensión de invisibilidad. Como sostiene Thomas (2014): “The political instability has clearly infiltrated the child protagonist’s consciousness despite adult’s efforts to keep it from her (54). La ventana abierta al mundo arroja una confesión final donde ella prefiere definir su propia suerte. Mientras el círculo íntimo de los De los Heros, con sus altos muros y sus autos polarizados intenta en vano sustraerse al cerco que se va reduciendo, Cayetana se muestra sin temor a su destino.

Si la última unidad de sentido en *Las malas intenciones* condensa la sociedad acorralada, el sacrificio final de los héroes nacionales y la emulación del gesto por parte de Cayetana; *Maruja en el infierno* muestra la atmósfera apocalíptica como un hecho consumado tanto en la fábrica donde gobiernan Maruja y su madrina como en el ambiente masculino de las calles habitadas por enfermos mentales y pandillas.

En el punto de partida de la película, desde el dominio femenino, oscuro y tétrico de la fábrica se producen circunstancias comparables a la escena escolar en *Las malas intenciones*, donde el profesor pontificaba sobre la historia oficial frente a las niñas de la escuela privada. Esta primera escena en la fábrica clandestina establece un eje de comunicación enunciadoreceptor entre Maruja (la protagonista) y el grupo de enfermos mentales constituidos como su audiencia cautiva y sin capacidad crítica ante la enunciación. Desde esas premisas, la puesta en escena muy particular con respecto a *Las malas intenciones* articula la atmósfera postapocalíptica en la película de





Lombardi: Si los tonos claros abundaban en la escena de la escuela, la primera toma en *Maruja* comienza con una casi completa oscuridad desde donde van surgiendo los primeros planos de rostros sucios y gesticulantes distribuidos de forma desordenada en el suelo, concentrados en la narración. Al final del paneo descubrimos a la narradora-protagonista al centro de la audiencia, narrando un aparente cuento infantil que adquiere características macabras:

Por una calle desconocida iban un día caminando una señora y su niña. Caminaron y caminaron hasta que llegaron a una casa muy grande, y muy rara. Asustadas, la señora y su hija entraron y se dieron con la sorpresa de que esa casa estaba llena de locos...Pero eran unos locos buenos. Les dieron casa y comida y bautizaron a la niña con el nombre de Maruja. Maruja y la mamá de Maruja trabajaban en la cocina, pero en ese sitio los otros locos no trabajaban. Eran locos y punto. La que sí trabajaba era una señora llamada Carmen [...] ¡Maruja!, le decía a la chica, si no te portas bien te voy a comer.

Tal como un espectador en el proceso de comunicación cinematográfica, la audiencia alrededor de Maruja mira fijamente a la narradora, encontrando placer en su actividad receptiva, aunque sin indicar si son capaces de comprender de alguna manera la historia. Maruja continúa su relato indicando el paso de los años y su traslado junto a los locos cautivos en una carreta a una fábrica clandestina donde Carmen los lleva para “instalarse por su cuenta” en una nueva vida. Después de una pequeña pausa, la narradora anuncia un aterrador final abierto: “Adónde nos lleva, preguntó Maruja muy asustada. Al infierno contestó el negro que manejaba. Al infierno...Y así fue”.

Para entroncar esta primera construcción de sentido con la ciudad postapocalíptica que representa en la diégesis el fin de los grandes proyectos nacionales a nivel de la trama, es necesario trasladar el análisis a los espacios abiertos donde se produce la cacería de uno de los enfermos mentales que servirá de cebo para ingresar a robar en la fábrica. Esta transición nos muestra grandes planos de la “Ciudad jardín” tornada en un conjunto de edificaciones ruinosas donde la mano de obra se ha degenerado y regresado al modo de producción esclavista. De proletarios, sus habitantes se han convertido en violentos pandilleros, locos o fanáticos religiosos. Las tomas abiertas mostrando fábricas abandonadas y grupos humanos hurgando en la basura son señales

del final de la pretendida industrialización sustitutiva, del proyecto racional más importante de la historia republicana. En este *locus horridus*, la locura adquiere un valor de cambio trascendental en comparación a una mano de obra proletaria inútil o inutilizada. Es por ello que la pandilla a la que se unirá Alejandro corre a cazar a su víctima por unas calles invadidas por la basura y el silencio.

A diferencia de la estructura argumental que incluye subtemas, así como narraciones y conversaciones con sentido autónomo, el registro temporal prefiere la simpleza a la fragmentación o los saltos temporales. Esto se evidencia al plasmarse la cacería humana, secuencia enlace entre el espacio de poder masculino de la calle y el femenino de la fábrica. Una pandilla vestida de jeans y con cortes de cabello que copia desde su propia modestia económica el “african o afro look”, corre al compás de una música inspirada en las producciones comerciales de películas policiales de los años setenta. El ritmo groove acompaña el ingreso sobresaltado del perseguido al callejón de una quinta. Adentro, una mujer limpia hasta hacer brillar una efigie de una virgen. La pequeña estatua de la virgen es lo único que se muestra limpio en ese momento. La mujer lo frota con un pañuelo y luego se persigna para continuar su labor. Hasta allí llega el perseguido y sus cuatro cazadores que también adoptan comportamientos extravagantes para divertirse en su labor, terminando por atrapar a la víctima. Los cinco se embarcan en un taxi, a través de la ciudad, hasta el taller del entrenador de box y jefe de la pandilla. En el trayecto, el chofer del taxi comenta con desconfianza: “Este pata tiene un cruce bien grandazo, ¿no?”<sup>19</sup> Parece que Lima está llena de locos. ¿Qué será? La gente bien mosca<sup>20</sup> al día siguiente amanece con los chicotes cruzados. De un día pa’ otro. ¿Parece brujería no?”

Dos elementos sobresalen entre esta relación entre locura y sociedad ficcional creada en la diégesis. El primero es la enajenación, tanto del cautivo llamado Gato frente a su entorno como la de las beatas frente al hábitat sucio y abandonado del barrio, concentradas en la adoración religiosa y en la decoración que desborda por el piso en

---

<sup>19</sup> Pata quiere decir persona o individuo. En algunos casos significa amigo.

<sup>20</sup> Mosca quiere decir astuta.



forma de cadenas<sup>21</sup>. El segundo es la relación entre Gato y la pandilla, integrada también por hijos de ex obreros industriales. Esta relación aparentemente antagónica se romperá cuando del pantalón de Gato, uno de sus captores extraiga un carnet válido de seguro social. “Este se ha loqueado hace poco”, afirmará sorprendido. “El carnet es del año pasado”. La información del carnet todavía válido del seguro social y el comentario del taxista, nos entrega la idea de que la locura es algo que le puede ocurrir a cualquiera. La ciudad está llena de locos y la locura aparece de un día para otro sin mayor explicación. El mismo desenvolvimiento de las materias de expresión, que en la cacería nos han mostrado la actitud de los cazadores, su exagerada gesticulación y su extravagante estrategia de ataque, todo aunado a un delirante ritmo musical contribuyen a la atmósfera irracional.

La secuencia de la venta de Gato sella el acercamiento entre el mundo masculino de la calle y el femenino donde Maruja, anhelando también escapar, ayuda a cuidar los locos que hace trabajar Malagua, el capataz y amante de la madrina. La trayectoria, desde lo abierto a lo cerrado y el recorrido en descenso hasta llegar al infierno representado por la fábrica de locos, es el camino que realizan los miembros de la pandilla conduciendo a su víctima por acantilados donde docenas de personas hurgan en la basura<sup>22</sup>. Más allá del acantilado, la lucha con los locos que viven en un vagón abandonado resulta trascendente en la representación alegórica. El desarrollo del ferrocarril ha sido un frecuente símbolo de modernidad, progreso, racionalidad en el sentido de avance científico y tecnológico. En este caso se presenta como el hábitat de un grupo de dementes extremadamente agresivos que controlan el paso y atacan libremente a la pandilla. En el resultado de la lucha, el trabajo de cámara captura detenidamente la

---

<sup>21</sup> Esta enajenación ya había sido preocupación de Lombardi anteriormente en su cortometraje *Los amigos* (uno de los capítulos del largometraje *Cuentos inmorales*). Sobre aquella película, R. Bedoya (2009) pone de relieve su intención de invertir “los presupuestos del populismo urbano y criollo que marcó el espíritu del cine limeño previo”. Siguiendo la misma intención de *Los amigos*, Maruja tampoco brindó “una visión festiva o complaciente de la borrachera y la juerga [como tampoco en el caso de la celebración religiosa], sino una mirada negra sobre el paso del tiempo [...] y de Lima” (Bedoya, 2017, 183).

<sup>22</sup> Es ese registro el que nos familiariza con elementos de la enunciación literaria como el cuento “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro que Lombardi adaptaría libremente años después con el título de *Caidos del cielo*. Desde el título, la película ya nos familiarizaba con la idea de apocalipticismo y los símbolos que aludía: quemaduras, bestias omnívoras y la constante referencia a la muerte.

gestualidad de los habitantes del vagón, como un anticipo de lo que acontecerá en el desenlace.

Las escenas culminantes en la fábrica acentúan elementos que corresponden a un microcosmos de la irracionalidad urbana que registra la trama mediante un desplazamiento de las amplias tomas exteriores diurnas a los encuadres y tomas interiores. Desde el patio de la fábrica Alejandro observa cómo Malagua, invitado a la habitación de la madrina, asesina a esta para quedarse con su dinero. La pequeña fortuna, escondida dentro de uno de los numerosos íconos de yeso, comienza a cambiar de manos rápidamente: En su escape, Malagua ataca a la pareja y es ultimado por Alejandro. El joven asesino corre hacia el portón para escapar de los hechos y personas que rodean ambas muertes. En ese momento irrumpe la pandilla que se muestra reacia a involucrarse en los acontecimientos. Dos de ellos sin embargo deciden reducir violentamente a Alejandro, violar a Maruja y apoderarse del dinero. Distráidos por la resistencia de Maruja, los pandilleros no pueden impedir que Alejandro libere a los locos. En ese desenlace infernal, estos desatan su furia sobre el violador arrojándolo sobre una pila de vidrios rotos.

Desde ese ambiente claustrofóbico atiborrado de íconos populares como Sarita Colonia o María Félix, empresarios, ladrones, asesinos, deportistas, con sus respectivos recuerdos latentes y obsesiones, han coincidido y se han mezclado entre inútiles y derruidas pruebas de urbanidad y racionalidad como carnets de seguro social, maquinarias y depósitos. La única fuerza ordenadora que representaba la madrina termina por ceder ante la presión y ambición de Alejandro, Malagua y la pandilla en feroz competencia, explotando la precaria estabilidad del espacio cerrado de la fábrica. La posterior liberación de los locos no cumple el papel de restablecer las relaciones armónicas de la sociedad. Roto el espacio reservado para la disciplina y la productividad de los enfermos mentales, estos volverán a vagar por la ciudad, mezclándose con otros excedentes de la urbe: los otros enfermos mentales o los grupos humanos que compiten con ellos en los grandes basurales de los acantilados. El escape final de Maruja y Alejandro se muestra entonces desprovisto de toda teleología y parece evidenciar una trayectoria donde los supervivientes, dadas las condiciones mostradas en el contexto social mostrado en la película, no encontrarán probablemente más que las condiciones postapocalípticas de la sociedad urbana a un nivel amplificado.



Sobre el carácter alegórico que acompaña la trama hasta el desenlace, R. Bedoya sostiene que “Los personajes terminan arrojados a la lucha por la supervivencia en un mundo hostil e inseguro del que la fábrica de vidrios es una representación condensada” (2017). En efecto, la historia inicial que cuenta Maruja a su pequeña audiencia condensa la trama en el espacio cerrado de la fábrica que a su vez alegoriza la vida urbana en la película. Añade Bedoya (2017) que “[e]l cuento narrado a los locos por Maruja aporta una dimensión onírica que pone en guardia al espectador y le hace aceptar -como se las acepta en las fábulas- las sevicias y abusos de los que será testigo, episodios inevitables en la ruta formativa y en el camino hacia la libertad de la protagonista”. Sin embargo, mostradas las premisas de la diégesis es posible manifestar que la derrota de la pandilla y la muerte de Malagua son sobre todo eventos que permiten la apertura del pequeño mundo de Maruja y los habitantes de la fábrica hacia el mundo exterior masculino de donde salieron los elementos que llegaron a alterar la precaria estabilidad de la fábrica. Más allá del camino a extramuros, Maruja, como Carmen en su pequeña historia inicial, no termina saliendo del infierno, sino simplemente “instalándose por su cuenta”. La atmósfera apocalíptica que se infiltra en el precario y decadente *locus amoenus* de Cayetana en *Las malas intenciones* no se traslada en los presupuestos textuales de la película de Lombardi con el triunfo de ninguna lucha popular o logro colectivo. El trasfondo histórico se filtra en *Maruja* como un infierno post ideológico en los barrios populares donde la única justicia la hacen los personajes por cuenta propia, hiriendo y matando para no morir.

### Consideraciones finales

Las múltiples referencias contextuales de las que se nutren ambas películas se resumen eficazmente en el discurso de presentación del *Informe Final de la Comisión de la Verdad*, en 2003. Refiriéndose al mismo contexto histórico, Salomón Lerner Febres señala las dos décadas del siglo XX como una marca de horror y vergüenza nacional. De acuerdo al informe, este tiempo deshonroso en la historia peruana ha sido agravado por la “indolencia, la ineptitud y la indiferencia de quienes pudieron impedir esta catástrofe humanitaria y no lo hicieron”. Aquella marca de “horror y vergüenza” se textualiza desde la alegoría apocalíptica, tanto en *Las malas intenciones* como en la postapocalíptica de supervivencia en *Maruja en el infierno*.

La primera nos muestra una ventana hacia la indiferencia de las clases letradas y las élites de la década de los ochenta ante un país que se desangraba. En lugar del desangramiento, *Las malas intenciones* concentra su mirada en un mundo más íntimo. “El mundo fastuoso y mortuorio, nostálgico y fantasmal que habita Cayetana no es otro que el de la clase social que fundó la nación criolla, aquella comunidad imaginada del primer siglo y medio republicano” (Bustamante, 2011). Mientras los adultos se pierden en el espectáculo decadente de la nación criolla acorralada, Cayetana es la única en interpretar seriamente desde su imaginación infantil, el ambiente apocalíptico de su entorno. La protagonista eleva la fantasía al nivel del simbolismo oficial de la “nación criolla” y confluye su destino fatal con el de la propia sociedad peruana. Esta catástrofe se conecta bien con la devastación de características postapocalípticas en *Maruja en el infierno* en un espacio popular urbano postideológico y postindustrial. En *Maruja* no hay más simbología nacional sino íconos de yeso que esconden pequeños tesoros en medio de la miseria generalizada. A pesar del aparente final triunfal en la película de Lombardi, se hace evidente que la agencia y liberación que consigue Maruja no son mayores que las de Cayetana. La prolongación del mundo femenino fuera de las paredes donde se refugiaban las protagonistas se muestra como una poderosa representación del contexto histórico-social de los ochenta (como señalé al inicio de este análisis). Ni Cayetana ni Maruja son capaces de describirlo en su experiencia inmediata con la realidad que presenta el texto, pero ambas lo perciben en la realidad de la imaginación, tanto en el contacto de la niña con los héroes nacionales como en las historias infernales de un recomenzar desde las cenizas que cuenta Maruja.

## Bibliografía

- Alonso, M. (2017). Irrupción: *Las malas intenciones* (de Rosario García Montero), *El encanto del erizo* (de Mona Achache) y el lugar del cine latinoamericano. *Imagofagia*, 15, 1-17.
- Anónimo. A la molina no voy más [canción].
- Anónimo. Estaba el negrito aquel [canción].
- Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú. Historia de los medios de comunicación en el Perú*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Bedoya, R. (2017). Maruja en el infierno, basada en Congrains. *Páginas del diario de Satán* <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2009/07/maruja-en-el-infierno-basada-en.html> Consultado 10 de julio de 2020.

- Bustamante, E. (2011). Las malas intenciones. *Páginas del diario de Satán* [http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2011/10/las-malas-intenciones\\_27.html](http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2011/10/las-malas-intenciones_27.html) Consultado 10 de julio de 2020.
- Congrains, E. (1974). *No Una, Sino Muchas Muertes*. Planeta.
- Curtius, E. (1953). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton University Press.
- Degregori, C. I. (1990). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 19-1979 del movimiento por la gratuita de la enseñanza al inicio de la lucha armada*. IEP, Instituto de Estudios Peruanos.
- Degregori, L. N. (2007). Entre el fuego y la calandria. Visión del Perú desde la narrativa andina. *Cusco*, 12, 55-66.
- Degregori, C. I. (2004). Ensayo sobre la ceguera. En M. E. Cox (coord.), *Pachaticray: El mundo al revés: testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980* (págs. 19-22).
- Feinstein, T (ed.) (2003). The Search for Thruth. The Declassified Record on Human Rights Abuses in Peru. *The National Security Archive*. <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB96/> Consultado 10 de julio de 2020.
- García Montero, R. (2011). *Las malas intenciones* [película]. Barry Films y Garmont Films.
- Hough, S. E. (2016). *Predicting the Unpredictable: The Tumultuous Science of Earthquake Prediction*. Princeton University Press.
- Ibarra, H. (2002). Gamonalismo y dominación en los Andes. *Íconos: Revista de Ciencias Naturales*, 14, 137-147. <https://doi.org/10.17141/iconos.14.2002.602>
- Lerner Febres, S. (2003). Discurso de presentación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Comisión de la verdad y reconciliación*. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/discurso01.php>
- Jiménez, F. (2010). *La economía peruana del último medio siglo*. CISEPA-PUCP.
- Lillo, G. (2005) Nuevas formas de subjetivación en el cine peruano reciente. *Ojos que no ven* (2003) de Francisco Lombardi y *Madeinusa* (2005) de Claudia Llosa. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 32, 299-310.
- Lombardi, F. (1983). *Maruja En El Infierno* [película]. Inca Film.
- Meneses, M. (1998). *La utopía urbana: el movimiento de pobladores en el Perú*. Brandon Enterprises Editores.
- Miller, R. (2015). *Mad Max: Fury Road* [película]. RatPac-Dune Entertainment.
- McGinn, B., Collins, J., y Stein, S. (2003). *The Continuum History of Apocalypticism*. Continuum.
- Nugent, G. (2013). *El laberinto de la choledad*. UPC.
- Quijano, A. (2009). Colonialidad del Poder y Des/colonialidad del Poder. [conferencia] *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/51.pdf>
- Reche, F. (2019). La Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI): usos y sentidos de una expresión polisémica. *Folia Histórica del Nordeste*, 35, 27-50.
- Ricoeur, P. (1985). *Freud, una interpretación de la cultura*. Siglo XXI.

Roca Rey, L. (2010). Entre demonios y pisadiablos: Imaginario apocalíptico en la narrativa peruana. En F. Geneviève. (ed.), *Los Imaginarios Apocalípticos En La Literatura Hispanoamericana Contemporánea* (págs. 89-106). Peter Lang.

Santa Cruz, N. (2004). *Obras Completas II Investigación (1958-1991)*. P. Santa Cruz (comp.). Librosenred. [https://www.google.com/books/edition/Nicomedes\\_Santa\\_Cruz\\_Obras\\_Completas\\_II/Ysqz9XsfzYC?hl=en&gbpv=1&dq=nicomedes+santa+cruz+panalivio&pg=PA60&printsec=frontcover](https://www.google.com/books/edition/Nicomedes_Santa_Cruz_Obras_Completas_II/Ysqz9XsfzYC?hl=en&gbpv=1&dq=nicomedes+santa+cruz+panalivio&pg=PA60&printsec=frontcover)

*The New York Times* (1988, Dec. 29) Peru's Disappearing Democracy. <https://www.nytimes.com/1988/12/29/opinion/peru-s-disappearing-democracy.html>

Thomas, S. (2014). Yo no soy invisible' Imaginative Agency in *Las malas intenciones*. En C. Rocha y G. Seminet (eds.), *Screening Minors in Contemporary Latin American Film* (págs. 53-67). Lexington Books.

Vázquez Maggio, L. (2017). Revisión del modelo de sustitución de importaciones: vigencia y algunas reconsideraciones. *Economía Informa*, 404 (28), 4-17.

Williams, G. (2001). Ungovernability and the Birth of Tragedy in Peru. En I. Rodríguez (ed.), *The Latin American Subaltern Studies Reader* (págs. 260-281). Duke University Press.

Žižek, Slavoj (1992) *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI.