

Cuadernos del CILHA n 39 – 2023 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

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

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 10/04/23 - Aprobado: 25/08/23 | pp. 1-30

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.068>

Rostros afectivos como paisajes (rostros-paisaje) en las películas peruanas *Rosa Chumbe* (2015) y *Magallanes* (2015)

*Affective faces as landscapes in Peruvian films, Rosa Chumbe
(2015) and Magallanes (2015)*

Marcos Moscoso-Garay

 0009-0004-8597-5065

University of British Columbia

 marcos.moscoso@ubc.ca

Canadá

Resumen: En este ensayo se analiza el uso de los rostros como paisajes en *Rosa Chumbe* (2015) y *Magallanes* (2015) de los cineastas peruanos Jonatan Relayze y Salvador del Solar. Estos, a lo largo de sus tramas muestran, de manera indirecta y directa, las consecuencias políticas y sociales de décadas pasadas en la sociedad peruana. Sobre todo, se representan las secuelas que trajeron para algunas mujeres las políticas antisubversivas y el estado de excepción que el gobierno peruano impuso en los años 90 para tratar de controlar los movimientos armados (Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru). Sostengo que estos directores transforman los rostros femeninos en paisaje para representar la manera en que los cambios políticos impactan en la vida de las mujeres. Así, el paisaje de rostros en primer plano toma centralidad para intentar comprender el entramado de la compleja sociedad peruana de inicios del nuevo

siglo. Basándome en los trabajos sobre paisaje cinematográfico de Martín Lefebvre (2006, 2011), Graeme Harper y Johnathan Rayner (2013); y el trabajo de Gilles Deleuze (1984) acerca de estudios sobre el cine, analizo las estrategias narrativas y cinematográficas empleadas por Relayze y del Solar para convertir los rostros femeninos en paisajes y, de esta manera, comprender las diferentes miradas de la sociedad peruana.

Palabras clave: Jonatan Relayze, Salvador del Solar, paisaje cinematográfico, primer plano, rostros.

Summary: This essay analyzes the use of faces as landscapes in *Rosa Chumbe* (2015) and *Magallanes* (2015) by Peruvian filmmakers Jonatan Relayze and Salvador del Solar. These, throughout their plots, show, indirectly and directly, the political and social consequences of past decades in Peruvian society. Above all, the consequences for some women of the anti-subversive policies and the state of exception that the Peruvian government imposed in the 1990s to try to control the armed movements (Sendero Luminoso and the Tupac Amaru Revolutionary Movement). I argue that these directors transform female faces into landscapes to represent the way in which these political changes impact women's lives. Thus, the landscape of faces in the foreground takes center stage in trying to understand the complex framework of Peruvian society at the beginning of the new century. Based on the works on cinematographic landscape by Martín Lefebvre (2006, 2011), Graeme Harper and Johnathan Rayner (2013); and the work of Gilles Deleuze (1984) on film studies, I analyze the narrative and cinematographic strategies used by Relayze and del Solar to turn female faces into landscapes and, in this way, understand the different perspectives of Peruvian society.

Keywords: Jonatan Relayze, Salvador del Solar, cinematographic landscape, close-up, faces.

Introducción

En las últimas décadas se ha estrenado una creciente filmografía en el contexto cinematográfico peruano. Algunas, con finalidades y temáticas que van desde el puro entretenimiento, hasta aquellas que intentan dar una visión más crítica de la compleja sociedad peruana. Según Ricardo Bedoya (2020), el cine crítico peruano se desarrolló de forma exponencial tras el conflicto armado que empezó en el Perú en la década de los 80. El investigador Jorge Valdez (2004), destaca que una de las constantes en estas películas es que intentan mostrarnos una realidad lo más cercana posible a los hechos



históricos. Al margen de intentar encontrar en estos filmes cuánto retratan los eventos históricos, es necesario analizar cómo estos cineastas usan las técnicas cinematográficas del primer plano para mostrarnos el enredado contexto sociopolítico peruano. En ese sentido, *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015) y *Magallanes* (Del Solar, 2015) evidencian cómo sus directores a través de los rostros femeninos muestran las consecuencias sociales y políticas de la década de los 90 en sus protagonistas.

Desde la década de los 80, el personaje femenino y el paisaje cinematográfico se han convertido en elementos protagónicos de las películas peruanas más aclamadas por la crítica como *Madeinusa* (2006) o *La teta asustada* (2009) de la directora Claudia Llosa. Por ello, ambos han dejado de ser elementos secundarios que acompañan simplemente a la trama. Teniendo en cuenta las ideas de Harper y Rayner (2013), quienes arguyen que el paisaje cinematográfico también puede ser imágenes, sonidos y relaciones entre las personas, sostengo que en estas películas no solo se muestran paisajes urbanos, sino los mismos rostros de las mujeres protagonistas se convierten en paisajes de rostros afectivos que problematizan y muestran las consecuencias de décadas de conflicto e inestabilidad política en el Perú de los años 80 y 90. En ese sentido, el paisaje de rostros se ha convertido en un dispositivo portador de múltiples sentidos que ponen en tensión las representaciones de los personajes femeninos en el nuevo espacio urbano del nuevo siglo. Este trabajo explica el proceso de construcción de lo que llamaré rostro-paisaje, y la función de este para señalar o criticar el estado de desolación en el que quedaron las víctimas o testigos sobrevivientes de las últimas décadas del siglo pasado en el Perú. En este análisis, primero propongo el concepto de rostro-paisaje para entender la manera en que el rostro se convierte en paisaje. Este concepto lo he acuñado siguiendo a Martin Lefebvre (2006), Jens Andermann (2007), Graeme Harper y Jonathan Rayner (2013), y la concepción de “La imagen-afección” de Gilles Deleuze (1984). Segundo, contextualizaré la violencia política de los años 80 y 90 en el Perú y cómo esta afectó a las mujeres. Finalmente, haré una lectura atenta de los textos fílmicos, analizando el primer plano del personaje femenino para establecer cómo en este se condensa una serie de imágenes afectivas e intensas relacionadas con la imagen de la mujer víctima.

Rosa Chumbe (Relayze, 2015) está situada en la Lima de los 2000¹ y trata sobre una policía derrotada y entregada a los vicios. Debido a su rutina ludópata y alcohólica Rosa tiene problemas en el trabajo y con su hija adolescente. La trama no es complicada; es la historia de Rosa, quien un día tiene que cuidar a su nieto, y lo hace a medias. A causa de su pulsión por la bebida, una noche al dormir con el niño, lo asfixia sin querer. Este acontecimiento la conducirá a la búsqueda de un milagro, y con su nieto muerto en un bolso, irá en busca de la procesión del Señor de los Milagros —una multitudinaria fiesta religiosa en Perú que se celebra todos los meses de octubre—. La película muestra una serie de escenarios, paisajes urbanos y paisajes de rostros de la sociedad peruana caracterizados por la pobreza, las consecuencias de la violencia y el desencanto subsecuente. En los paisajes urbanos se destacan una serie de tonalidades oscuras, en los que la pobreza, la suciedad y lo peligroso son característicos de este espacio. Cada vez que Rosa regresa a su casa, la cámara sigue su recorrido y nos muestra detalles sórdidos de la ciudad. En el paisaje de rostros se destaca imágenes de angustia, soledad, y miseria de personajes femeninos que tienen que enfrentarse solos a la dura realidad peruana².

En una entrevista realizada al director por Mónica Delgado (2017), este reconoce que la película no se destaca por la complejidad del guion, y en su opinión el potencial de la película está en la atmósfera que se crea, donde no se necesita el diálogo. En efecto, una de las particularidades del filme es la carencia de diálogos, ya que las acciones y las expresiones faciales de los personajes guían al espectador. Cabe resaltar que la mayoría de las reseñas cinematográficas ven en esta ausencia de diálogos y ambientes sombríos, características que van más allá de representar una ciudad costumbrista³, realista,

¹ Hay muchos indicios en la película que nos dan la pista de que se trata de Lima de comienzos del nuevo siglo. Por ejemplo, el alquiler de los teléfonos celulares en las calles, la proliferación de milagros en los barrios marginales y el aumento de cómicos populares en la televisión de señal abierta, tan populares en la primera década del 2000.

² Por ejemplo, la hija de Rosa que tiene que ir a una clínica de aborto clandestina completamente desamparada, sin el apoyo de su madre o del Estado.

³ Aquí se puede observar que el costumbrismo para estos críticos está relacionado con aspectos negativos en el arte. Para Doris Sommer (2007) la asociación del costumbrismo con la literatura de mala calidad comienza a ser discutida por algunos representantes del denominado *Boom literario*, quienes veían en estas novelas locales elementos demasiado artificiosos (pp. 17-22).



folclórica o criolla (Planas, 2020; Bustamante, 2017; Delgado, 2017). No obstante, el juego de las intensidades y la falta de diálogo no son suficientes para salir del costumbrismo⁴ en que sí está representada la película. *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015) nos muestra un ambiente cotidiano, donde desfilan una serie de personajes casi sin voz en ambientes marginales muy similares a la realidad limeña de la época. En particular, las mujeres son retratadas como seres vencidos sin la capacidad de cambiar su realidad, ya que, pareciera que su única salida para enfrentar sus problemas es a través de la prostitución, el alcohol y la religión.

Magallanes (Del Solar, 2015) también está ambientada en la Lima de la primera década de comienzos del siglo XXI. La película narra la historia de un exmilitar subalterno que participó en la lucha antiterrorista, Harley Magallanes. Este personaje, luego de los traumáticos años 90, se gana la vida como taxista, y, sobre todo, como chofer particular de su ex jefe de sección, el coronel. El conflicto de la trama comienza cuando Magallanes descubre por casualidad que “la ñusta” (Celina) vive en Lima. Años atrás, este había llevado a la muchacha a la base militar en una redada rutinaria. El coronel encargado de la base decidió quedarse con ella como trofeo. En efecto, la muchacha sobrevivió al secuestro y abuso sexual perpetrados por el coronel y algunos integrantes de su destacamento, entre ellos el mismo Magallanes. Durante la película nos enteramos de que fue el propio Magallanes quien la ayuda a fugarse cuando solo tenía 14 años. Una vez que Magallanes se entera de la vida apretada y angustiada en la que vive Celina, decide ayudarla para procurar absolver sus culpas. Para apoyarla, intenta chantajear al hijo del coronel con una foto en la que se aprecia a su padre victorioso en la comandancia cargando a una Celina de menos de 14 años, desnuda y aterrorizada. Cuando este chantaje no funciona, él –junto a un ex compañero militar– secuestran al hijo del coronel. Sin embargo, todo lo planeado sale mal, Magallanes es descubierto por una policía corrupta, como el organizador del chantaje y del secuestro. Celina, sin querer, es involucrada como parte de la banda de Magallanes. Pero en una última

⁴ Aquí definimos costumbrismo como lo define la Real Academia de la Lengua Española: “En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región” (Real Academia Española, s.f., definición 1).

escena es exculpada de todo delito, al comprobarse que no tiene nada que ver con Magallanes.

En Magallanes (Del Solar, 2015), se nos muestra un contraste de diversos escenarios. Por ejemplo, el espacio lleno de comodidades y privilegios en el que habitan el excoronel Avelino Ribero y su hijo empresario inmobiliario. También están los sitios marginales en el que se mueven los exmilitares subalternos y Celina, la víctima. Estos últimos, al compartir los mismos lugares, no es irreal que en alguna circunstancia fortuita se encuentren, como así sucede en la película, en la escena del taxi. Aquí, entendemos ‘escenarios’ como lo entiende Lefebvre (2006): aquel espacio el cual está al servicio de la historia en el filme, mientras que los paisajes tienen una cierta autonomía de la diégesis. En estos diversos ambientes también hallamos algunos paisajes urbanos y paisajes de rostros. Lo que nos interesa analizar en este artículo son esta serie de rostros reflexivos e intensos que siempre se acompañan de una banda sonora. En el paisaje de rostros se destaca la culpabilidad, introspección y angustia de Magallanes en contraposición a la tristeza, reflexividad y angustia de Celina.

En una entrevista realizada al director Salvador del Solar por Renato Cisneros (2015), este reconoce que la película no ha intentado tomar una postura política sobre uno de los bandos en discordia que mantiene al Perú dividido: entre aquellos que piensan que los militares salvaron a la patria del terrorismo o aquellos que denuncian a los militares por crímenes de lesa humanidad en contra de la población más vulnerable. Más bien, Del Solar ha intentado establecer un diálogo, una reflexión más allá de lo moral o lo político, en una sociedad polarizada en la que ve “una interminable sucesión de soliloquios” (Cisneros, 2015, s. p.). Para Cisneros (2015), efectivamente, la película es incómoda porque toca un pasado que muchos quisieran no revolver. Según Pablo Salinas (2018), en esta película es de gran importancia el binomio memoria-olvido de gran actualidad en la crítica latinoamericana (p. 234). De este modo, *Magallanes* (Del Solar, 2015) nos muestra de manera convincente las consecuencias de la lucha armada en el Perú del nuevo siglo, en el cual conviven una serie de personajes, sobrevivientes. Algunos exmilitares cínicos que anhelan ese tiempo, otros como Magallanes que cargan con una culpa que los desgasta y, también algunos sobrevivientes y víctimas directas. En este caso se retrata a Celina, una víctima, como un personaje vulnerable, pero a la vez digno, que se enfrenta sola a la difícil situación que le tocó vivir.



Construcción del rostro-paisaje afectivo

Para entender lo que propongo como rostro-paisaje en ambas películas, es necesario explicar algunos conceptos sobre el primer plano y el paisaje cinematográfico. De acuerdo con el filósofo Gilles Deleuze (1984), el rostro en el filme o la imagen afección, es el primer plano y, de manera invariable, este se constituye de afecto. Es decir, para este filósofo, el primer plano afectivo es de dos tipos: el rostro reflexivo y el rostro intensivo. ‘El rostro reflexivo’, se presenta cuando los rasgos de los personajes se mantienen bajo un pensamiento fijo, meditativo y terrible; sobre todo inmutable. Mientras que ‘el rostro intensivo’ se construye cuando los rasgos de los personajes se escapan del entorno del rostro, de la fijeza de los gestos. O sea, cada parte del rostro trabaja por su cuenta y forman una serie intensiva y autónoma de expresiones como, por ejemplo, la serie ascendente de la ira o de la melancolía. En ese sentido, este rostro (reflexivo e intensivo) permite a los espectadores la contemplación y reflexión a través de sus imágenes afectivas.

En *Landscape and film*, Martin Lefebvre (2006) señala que el cine adopta dos maneras de contar una historia. Por un lado, un *modo narrativo* en el que el espacio que se muestra en la pantalla acompaña a la trama como un elemento decorativo. Por el otro, un *modo contemplativo* en el que el espectador aprecia y valora los espacios proyectados al margen de la trama. Esa segunda cualidad del espacio capaz de generar una serie de sensaciones y reflexiones en el espectador, al margen de la diégesis, Lefebvre lo denomina paisaje cinematográfico. Además, Lefebvre (2011) explica en el artículo *On Landscape in Narrative Cinema*, que el paisaje es el mundo en que nos situamos al adoptar un punto de vista sobre nuestro entorno. En un sentido similar, Harper y Rayner (2013) sostienen que los paisajes en el cine no solo vienen con la historia cultural, sino también vienen con la intención política, en un contexto más amplio. Es decir, el paisaje ayuda a evocar, de manera crítica, sentidos a nuestra perspectiva de espectadores, que muchas veces tienen que ver con la intención política del director que intenta mostrarnos pasajes de nuestra memoria histórica y social.

Teniendo en cuenta ambas teorías, acuño el término rostro-paisaje con la intención de comprender y describir, de una manera precisa, los diferentes aspectos del rostro en el primer plano que funcionan como paisaje. Las preguntas que surgen son: ¿es todo

rostro un paisaje? ¿qué es un rostro-paisaje? No todo rostro es un paisaje, entiendo que un rostro se convierte en paisaje cuando en el primer plano observamos que cada una de las partes de la cara, como los labios, los ojos, los párpados, las cejas, etc., se combinan entre sí, de manera eficiente para formar un todo, el cual identificamos con algunas impresiones que pueden ser de tristeza, melancolía o éxtasis, emociones que nos afectan e interpelan al mismo tiempo. Es decir, un rostro-paisaje, a través de las emociones que genera, imprime en los espectadores una sucesión de afectos que nos conmina a cuestionar las diversas situaciones generadas por ese rostro. De este modo, un rostro-paisaje es generalmente un retrato afectivo, al margen de la trama, y tiene la particularidad de impactarnos a través de los afectos o emociones que proyectan sus potentes imágenes. Además, ese rostro que se convierte en paisaje no necesita de la ayuda de las palabras para hacernos reflexionar e imprimir una serie de emociones que pueden ser de empatía, rechazo o ambas en el espectador. En adición, este rostro-paisaje es capaz de llenar aquellos vacíos que no se tocan o no se quieren tocar de manera directa en la diégesis. Si bien en el paisaje cinematográfico se usa tomas abiertas y lejanas, en el rostro-paisaje se prioriza las tomas cerradas. Pues el uso del primer plano del rostro le permite al espectador tener frente a sí el rostro en su versión completa, ayudando a la contemplación del rostro como si fuera un paisaje, de forma directa. Ya que como sostiene el filósofo Deleuze (1984), el rostro afectivo expresa todo lo que no puede ser expresado por el resto del cuerpo. Siguiendo a este filósofo, el rostro-paisaje puede ser reflexivo o intensivo y ayuda al espectador a la contemplación de sus imágenes a manera de paisaje.

En *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015) y *Magallanes* (Del Solar, 2015), el paisaje de rostros se presenta a través del primer plano que se constituye de una serie de imágenes afectivas, que tiene su genealogía en los años de terror peruano. Es decir, desde la primera década del nuevo siglo, podemos encontrar en el cine de Perú, una gran variedad de rostros-paisaje femeninos mostrados desde diferentes perspectivas. En ese sentido, sostengo que los paisajes de rostros femeninos en estas dos películas son espacios o textos que invitan a los espectadores a sentir, a experimentar una conexión afectiva o emocional sobre los cambios de la sociedad peruana a través de los rostros de las mujeres víctimas. Ante la intensidad de estos rostros-paisajes, los espectadores no podemos dejar de adoptar una postura activa. En otras palabras, los rostros-paisajes en estas películas son metáforas que condensan una serie de imágenes sociohistóricas



más allá de la trama, que problematizan el lugar de la mujer víctima de finales de siglo XX.

En *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015) y *Magallanes* (Del Solar, 2015) los rostros reflexivos e intensivos se contraponen para interpelar al espectador, a través de los afectos, acerca del estado de las mujeres víctimas de los años 90. En otras palabras, en algunas secuencias el paisaje de rostros que se construyen son de personajes que se mantienen en un estado de tristeza sin experimentar un cambio de cualidad aparente. En otras secuencias, los primeros planos de rostros intensivos son los que más se destacan, o sea, los rostros que expresan emociones ascendentes. Entonces, en las dos películas, los paisajes de rostros que más carga emocional transmiten a los espectadores son los planos intensivos, mientras que los planos reflexivos nos interpelan por medio de la reflexividad. En ese sentido, ambos planos tienen la característica de afectar a los espectadores de una manera inmediata o contemplativa. Mi intención es reflexionar sobre cómo se graban en estos paisajes afectivos, el dolor de aquellas mujeres vulnerables que sobrevivieron al conflicto armado de los años 90 en el Perú, y de qué manera estos paisajes generan una serie potente de afectos en los espectadores. Sostengo que, en *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015) y *Magallanes* (Del Solar, 2015), los afectos que se generan no son estáticos: en todo momento nos conducen a una serie de sensaciones intensas. De este modo, el afecto en *Magallanes* (Del Solar, 2015) y en *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015) se produce justamente en los movimientos que van de lo reflexivo a los movimientos intensivos de los rostros. Así, en la primera película –y a través de las intensidades de los rostros– se pasa de la decepción, de la tristeza y de la desesperación a un sentimiento de paz momentáneo que la protagonista encuentra en el juego, el humor y la religión. Mientras que, en *Magallanes* (Del Solar, 2015), de la tristeza y desesperación se pasa a un encuentro más concreto con la vida por medio del desengaño. En este filme, Celina logra encarar de una forma más efectiva a la dura realidad, a través del auto desengaño de la ilusión del dinero fácil; luego desengañando a Magallanes de la idea de los militares como héroes de la patria y, finalmente; desengañando al joven empresario de la idea de mujer como víctima pasiva y unidimensional.

La violencia política de los años 80 y 90 en el Perú

A los pocos meses de la caída del régimen dictatorial y corrupto del expresidente Alberto Fujimori, en diciembre del 2001 el gobierno transitorio del Perú –al mando del presidente de transición Valentín Paniagua– decidió crear la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). En la introducción de la comisión, se señala que la CVR tenía como objetivo esclarecer de la manera más imparcial y justa posible, las causas que originaron el trágico conflicto interno –de dos décadas– que trajo como saldo “69,280 víctimas” (CVR, 2003, p. 1). De esta manera, la intención era encontrar y procesar a los culpables materiales de los delitos de muerte, desapariciones forzosas, torturas, violaciones, entre otros delitos, para intentar transitar a un periodo de reconciliación nacional. La decisión de crear la CVR contó con el apoyo de los diferentes miembros de la sociedad civil y la comunidad internacional; de acuerdo con la introducción de la CVR (2003): “Ministerios de Justicia, Interior, Defensa, Promoción de la Mujer y del Desarrollo Humano, la Defensoría del Pueblo, la Conferencia Episcopal Peruana, el Concilio Nacional Evangélico del Perú y la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos” (p. 22).

El origen del conflicto interno peruano, según la CVR, se debió a la decisión del Partido Comunista Peruano: Sendero Luminoso (PCP-SL) de levantarse en armas contra el Estado peruano. La respuesta del estado fue enfrentar el problema a través de las Fuerzas Armadas y declarando en diferentes momentos el estado de excepción. Según la CVR, esta vía de intentar controlar la violencia armada, en vez de manejarla, exacerbó el conflicto hasta incluso producir crímenes de lesa humanidad por parte de ambos mandos. En ese sentido, el informe final de esta comisión señala como actores principales del genocidio al PCP-SL, con una responsabilidad del 53,26% de las víctimas; a los agentes del Estado, Comités de Autodefensa y paramilitares con una culpa del 37.26%; y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), otro grupo subversivo, con un saldo del 1.2% de los afectados, entre muertos y desaparecidos (CVR, 2003, p. 2).

Además, esa violencia extrema que afectó a la sociedad peruana en general, según la CVR (2003), se caracterizó por ensañarse con la población más vulnerable como la



población rural de los Andes o la Amazonía entre ellos muchas mujeres y niños (p. 1)⁵. En ese sentido, *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015) y *Magallanes* (Del Solar, 2015) son dos películas que hacen referencia a la primera década del año 2000. Es decir, los primeros años luego de que terminara el gobierno de Alberto Fujimori. Los filmes muestran de qué manera el país se sumió en una profunda crisis no solo política, sino también social. Ambas tienen como protagonistas a mujeres atravesadas por una realidad política, social y económica que continúa oprimiéndolas.

***Rosa Chumbe*: el círculo vicioso de la ilusión**

Como he señalado, *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015) se sitúa en la Lima de la primera década del nuevo siglo, presentando en la construcción del rostro-paisaje de Rosa, las consecuencias materiales, sociales y políticas que trajeron las últimas dos décadas para algunos personajes víctimas, como ella. Asimismo, resalta la manera en que este personaje solitario se enfrenta a los rezagos de años pasados a través del falso alivio que crea el alcohol, la televisión, los juegos de azar y la religión. La primera secuencia el rostro-paisaje de Rosa nos hace testigos de cómo transita por tres diferentes estados que reflejan su realidad, ella pasa del automatismo a la desesperación, para finalmente acabar en un estado de felicidad refrenada, un alivio momentáneo que es acentuado a través de la película. Todos los personajes en *Rosa Chumbe* se encuentran dentro de un ambiente expresivo que Deleuze llama: “El expresionismo”. Para Deleuze este concepto tiene que ver con el juego de la luz con las sombras y esta combinación es la que nos lleva a ser testigos o bien de la caída de los personajes en un agujero negro o de su ascensión hacia la luz (p. 138). En *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015), el rostro de los personajes decepcionados, entristecidos, melancólicos se combinan con las sombras y tinieblas del ambiente, resaltando su desencanto con la realidad.

En efecto, en los primeros minutos de la película se muestra a la protagonista en una tragamonedas de barrio. Por momentos, las imágenes de las máquinas son nítidas y otras veces, son desenfocadas como imágenes de ensueño. Las luces de las máquinas

⁵ Ver: Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. (2003). *Informe Final*. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

se abren paso en el ambiente oscuro, creando una sensación tenebrosa causada por la lóbreguez del ambiente las imágenes desenfocadas y el humo del cigarro. Luego, la cámara mediante un paneo nos presenta a los jugadores como autómatas entregados al azar del juego. Entonces, la cámara –desde distintos ángulos– nos muestra a la protagonista, Rosa, jugando. De repente, se nos presenta en plano medio, el paisaje del rostro de Rosa. Es un plano en el que se delinean los contornos de su rostro nítidamente, acercando al espectador –por primera vez–, al reconocimiento de este personaje. A través de este rostro-paisaje, la cámara nos muestra por un par de segundos a un personaje totalmente entregado al ritmo del juego (Figura 1). Es un rostro fusionado con la máquina, entregada a la suerte en la que ella no tiene ninguna injerencia. Al momento, el rostro de Rosa pasa a un plano medio en el que se destaca una serie intensiva de imágenes. Es decir, el rostro-paisaje de Rosa pasa de un estado de concentración a un estado de cada vez más impaciencia, hasta llegar casi a la desesperación. Esa serie afectiva del rostro-paisaje que va creciendo en intensidad, la percibimos en una progresión de micromovimientos que realizan las partes del rostro de la protagonista. Por ejemplo, los movimientos nerviosos de los labios de Rosa, a medida que va perdiendo dinero. De repente, por un momento, la concentración de Rosa en el juego se interrumpe por la propuesta sexual de uno de los jugadores a una joven trabajadora. Al instante, se retoma el primer plano y se nos muestra su rostro de desaprobación que pasa a un rostro de concentración/desesperación. Finalmente, con la última moneda en un plano más abierto, Rosa, en un último gesto de esperanza en lo divino, o simplemente en la suerte, se persigna⁶ y la cámara nos muestra a ella ganando muchas monedas.

⁶ Ritual católico para atraer la suerte muy común en las clases populares.

Figura 1



Figura 2



Nota. Fotogramas de *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015, 02m55s-02m58s).

De este modo, la toma exhibe el rostro-paisaje de Rosa pasando por distintos estadios, para terminar en una sonrisa refrenada y momentánea (Figura 2). La trama nos muestra a seres rutinarios que viven en una relación adictiva con las máquinas tragamonedas, buscando una felicidad esquivada que siempre es fugaz. La película no nos informa por qué Rosa carga con esa melancolía e indiferencia frente a la vida, tampoco hace referencia al pasado. No obstante, a través de la contemplación de su rostro-paisaje, podemos inferir que su desconexión con la realidad puede ser una consecuencia de formar parte de una institución de la cual participó activamente en la lucha antisubversiva, ya que debió haber tomado parte o visto muchas tragedias. En ese sentido, el rostro-paisaje de Rosa es el de un testigo o cómplice sobreviviente de aquellos años. Sostengo que a través de su rostro-paisaje se presenta la conexión con los acontecimientos traumáticos, sobre todo, de la década de los 90. Si bien, hay una crítica del director a las esperanzas vanas que un personaje como Rosa pone en una tragamoneda, es claro que, para Relayze (2015), ella no tiene ninguna posibilidad de cambio, más bien la configura como un ser autómatas, entristecido, vencido e incapaz de mantener una posición más activa frente a la realidad. En la escena siguiente, la cámara nos deja ver el rostro-paisaje de Rosa en primer plano a través de los barrotes de una licorería (Figura 3). Con este plano se simboliza el estado de Rosa, una prisionera tras los barrotes de su realidad. Este rostro-paisaje no es inocente, es el punto de vista del director en el que pone en evidencia la situación vulnerable de Rosa, sin hacer referencia a las estructuras institucionales, políticas o sociales que la llevaron a ese estado.

Figura 3



Nota. Fotogramas de *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015, 34m07s).

En una nueva secuencia, para mostrar un escape momentáneo a la tediosa cotidianidad, el director propone una secuencia de rostros-paisaje en donde el primer plano de Rosa pasa por dos diferentes cualidades, del automatismo apático a la risa abierta. De este modo, Cuando Rosa Chumbe regresa a su casa después de jugar en las máquinas tragamonedas, la cámara en *travelling* sigue sus pasos por las calles oscuras, con restos de basura y perros callejeros. El ambiente semioscuro que nos muestra la cámara, hace que el escenario se vea sombrío y peligroso⁷. Entonces, Rosa llega a un callejón en penumbras, el cual la conduce a su casa. Luego la escena cambia y ella aparece embriagándose en su sala, a la vez que mira los programas de televisión de manera apática. En estos, se escucha la violencia cotidiana de la ciudad, ajustes de cuentas, enfrentamientos de trabajadores con la policía, homicidios. Entonces, Rosa cambia de canal y, por un breve segundo, se muestra en primer plano su rostro-paisaje, poniendo total atención en el programa que va a empezar: “El *show* del gordo” (Figura 4).

⁷ Cabe señalar que la ciudad que se nos presenta (en el trayecto de Rosa y en la televisión) es a través de imágenes expresionistas. O sea, la ciudad que recorre y mira la protagonista está marcada por el juego de la oscuridad y las sombras. Estas tonalidades hacia lo oscuro están en relación con los personajes sombríos y entristecidos que habitan la Lima de la primera década de los 2000. Igualmente, estas tonalidades hacia lo lúgubre hacen contraste con la luz que proyectan las máquinas (como vimos en el caso de las tragamonedas) y, en esta escena, como lo apreciamos con la televisión.

Figura 4



Figura 5



Nota. Fotogramas de *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015, 07m15s-07m30s).

En las imágenes que se presentan del humorista destacan los tonos claros que hacen contraste con la vida rutinaria de Rosa y su entorno en tinieblas. Del mismo modo, se exhibe al humorista como un ser del espacio, cuya luz resplandeciente solo es momentánea. La imagen en primer plano del rostro-paisaje muestra a la protagonista, ante el programa humorístico, quien se abstrae de su contexto deprimente. Luego, en contraste, se construye una secuencia en la que poco a poco su rostro endurecido se va relajando, en una serie de intensas imágenes. Finalmente, la secuencia termina en un estallido de risas, tras escuchar el chiste del humorista (Figura 5). De forma similar a la escena de la máquina tragamonedas, aquí la alegría que le brinda el programa cómico de la televisión es breve. En efecto, en la construcción del rostro-paisaje se sigue mostrando este personaje como un ser mecánico y pasivo, sin la capacidad de enfrentarse a los problemas de manera activa. Es decir, a través del primer plano se muestra a una Rosa, enfrentándose a la realidad, solo a través de una serie de rutinas ilusorias que le proporcionan un escape momentáneo.

En las últimas escenas, el rostro-paisaje de Rosa experimenta una progresión de cuatro cualidades diferentes. El paisaje pasa de la rabia e indignación, a una cualidad materna, luego al dolor y culpabilidad extrema; y, finalmente, al rostro-paisaje del éxtasis ante la posible consumación de un milagro. Esta progresión de cualidades intensivas impresas en estos primeros planos, tienen la particularidad de afectarnos de una manera inmediata y activa por el cúmulo de sentimientos pegajosos que condensan. Asimismo, la ciudad que se nos presenta durante la peregrinación de Rosa es un espacio donde se observa una muchedumbre con rostros dolientes, que se mueven entre una serie de íconos profanos y religiosos, al compás de una música, entre marcial y religiosa. De la misma manera, esta muchedumbre, con rostros poco definidos, contrasta con la nitidez

con la que se proyecta la imagen del ‘señor de los milagros’, que en la película funciona como una máquina que alivia de manera transitoria los dolores de la gente, como el caso de la máquina tragamonedas o la televisión.

En la trama es evidente que la relación que Rosa lleva con su hija es tensa, no hay una comunicación cercana o afectiva. Bajo el primer plano a la hija, se la exhibe como un rostro entristecido que casi no experimenta variaciones. En la película, al igual que su madre, ella tiene que resolver sus problemas completamente sola. Por ejemplo, ella se enfrenta el problema del aborto sola, sin apoyo de su madre, de su pareja o del Estado. Bajo esas circunstancias extremas, le roba el dinero a su madre que tiene guardado bajo el colchón. Cuando Rosa se entera de que le falta dinero, se embriaga, y se observa una serie de primeros planos de su rostro-paisaje llenos de rabia e indignación. Así, en estos primeros planos afectivos, se pasa de los planos reflexivos a los intensivos, influenciándonos a tomar una postura sobre estos personajes que continuamente toman mal sus decisiones. En ese estado de furia y embriaguez, Rosa ignora completamente el llanto de su pequeño nieto. Al día siguiente, en un giro inesperado, Rosa que se había mantenido apática e indiferente con su nieto, al verse en la responsabilidad de cuidarlo, cambia su personalidad. Entonces, Rosa se vuelve como una madre, lo baña, lo cambia, lo alimenta, lo lleva al parque y el rostro-paisaje construido esta vez resalta las cualidades maternas, ya que es una abuela afectuosa⁸ (Figura 6).

Después, una vez más, la película se enfoca en lo rutinario de la vida de la protagonista y, primero, Rosa está en el tragamonedas, poseída por el juego, con el mismo rostro-paisaje de frustración e impotencia, intentado escapar de su realidad, aunque esta vez no gana. Luego, en su casa viendo los mismos programas de televisión mientras se embriaga y cuida a su nieto. De pronto, y luego de un temblor y una oscuridad momentánea que presagia la desgracia que va a venir, en un delirio causado por el exceso del alcohol, ‘el gordo’ (el personaje cómico de la televisión) se le aparece en frente, como si fuera un ángel resplandeciente de la muerte y le dice: “te advierto”, dos

⁸ Antes ya se había visto a una Rosa maternal cuando les cede su comida a dos niños trabajadores de la calle.

veces. Luego, totalmente embriagada, y con esa felicidad fugaz que le brinda el alcohol, la cámara la encuadra jugando y riendo con su nieto en la cama. En la siguiente escena la vemos despertándose y, es ahí cuando Rosa, al no ver ningún tipo de reacción de su nieto, asume que está muerto. Probablemente lo asfixió accidentalmente, mientras dormía completamente alcoholizada. A partir de ese momento, comienza un *via crucis* largo de Rosa, en busca de un milagro. En este camino, los espectadores somos testigos de una secuencia de su rostro-paisaje en el que va de la desesperación o la culpabilidad angustiada, al alivio, tal vez fugaz, de un aparente milagro.

Figura 6



Figura 7



Nota. Fotogramas de *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015, 46m55s-55m58s).

Luego del sufrimiento que experimenta al ver a su nieto supuestamente muerto, ella decide meterlo en un bolso, le hace honores militares, y sale en busca de la procesión del ‘señor de los milagros’ (Figura 7). El rostro-paisaje que se muestra es el de un ser culpable y desesperado –que se mantiene por muchos minutos– mientras recorre la procesión. Mientras Rosa camina en medio de la multitud, la cámara muestra desde dentro, características e íconos de este gran acontecimiento religioso, la procesión del cristo milagroso. Por ello, podemos ver las estampitas religiosas, los lechones, las estatuas, los curiosos, los ladrones, los fieles, la policía, el comercio en medio de la música de procesión. Con el rostro-paisaje completamente sufriente, desencajado por la desesperación, desde una toma aérea, la cámara nos deja ver como Rosa avanza entre miles de personas con caras desdibujadas hasta las mismas andas del Cristo Moreno. Cuando está a punto de tocar la sagrada imagen, uno de los fieles encargados de la seguridad se lo impide. Finalmente, al día siguiente de la procesión, la cámara enfoca a Rosa en medio de las calles desérticas y llenas de basura que ha dejado la procesión. Ella está recostada en un rincón de la calle con su nieto a cuestas y con la

mirada casi ausente (Figura 8). En eso, escucha un llanto, y es el llanto de la esperanza. Ahora se muestra el rostro-paisaje de Rosa, incrédulo, casi en éxtasis, pues momentáneamente ese llanto de su nieto, que puede ser *delirium tremens* o no, la hace volver a vivir (Figura 9).

Figura 8



Figura 9



Nota. Fotogramas de *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015, 1h06m23s-1h06m44s).

A través de estos rostros-paisaje, el director parece censurar el idealismo sin sustento en el que se mueven los protagonistas. En otras palabras, para Relayze (2015) estos personajes están atrapados en una realidad rutinaria debido a sus malas decisiones y a sus falsas ilusiones. Por ello, este solo nos muestra rostros-paisaje sin potencia, incapaces de tener algún tipo de iniciativa para cuestionar el carácter adictivo y de sosiego temporal que proporcionan este tipo de máquinas (tragamonedas, televisión e imágenes milagrosas). En ese sentido, por la serie intensa de afectos que se desprenden de estos rostros-paisaje, los espectadores somos por momentos empáticos con la situación vulnerable de Rosa, y por otros instantes, somos muy críticos con el personaje y las decisiones que toma. Al mismo tiempo, la contemplación del rostro-paisaje nos hace reflexionar acerca de las causas que originaron el estado de desesperanza y melancolía en el que quedaron algunas víctimas de años pasados, como Rosa. En un plano más general, estos rostros-paisaje también hacen referencia al contexto de los años 90 en el que las víctimas, las tragamonedas, los milagros y los programas cómicos eran negados o promovidos en los canales de televisión con fines políticos.



Magallanes: el desengaño, una forma concreta de afrontar la realidad

En esta sección analizo la construcción del rostro-paisaje en la película *Magallanes* (Del Solar, 2015). En ello se presentan una combinación de planos reflexivos e intensivos que se van superponiendo. Los planos reflexivos sirven para presentarnos a los personajes y, a la vez, conectan a los protagonistas con un pasado que evoca la década de los 90. Por otro lado, en los planos intensivos se resuelven las diversas situaciones que la protagonista experimenta en el presente.

Al comienzo de la película se introduce progresivamente a los protagonistas en el taxi de Magallanes. De esta forma, en la primera escena aparece el rostro pensativo del protagonista (Magallanes) a través del espejo retrovisor del taxi (Figura 10) y luego, el primer plano focaliza el rostro reflexivo del personaje el coronel, Avelino Rivero (Figura 11). Ambos rostros-paisaje tienen la particularidad de mantenerse inmutables, como cavilando sobre alguna culpa traumática o que justifican, pero que en esa primera escena todavía no conocemos. En el transcurso del filme se nos informa que tanto Magallanes como el coronel (ahora un anciano irónicamente con Alzheimer) fueron militares en una base en Huanta, Ayacucho, donde se registraron gran cantidad de desaparecidos y asesinatos extrajudiciales. Del mismo modo, cuando Celina, sube al taxi de Magallanes, por unos breves segundos, podemos ver su rostro-paisaje en el que destacan unos ojos tristes, pensativos (Figura 12). Cabe señalar que, en este análisis, el primer plano del coronel y el de Celina se exhiben a través del espejo retrovisor, desde la mirada de Magallanes. Pues, desde el comienzo del filme, se nos informa que Magallanes es un testigo privilegiado, que conoce las verdaderas identidades de la víctima y el victimario. No obstante, a diferencia de *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015), en esta película no se pasa de una condición a otra, más bien el sufrimiento demostrado en los ojos de los protagonistas, permanece hasta que termina la secuencia del viaje en el taxi. Entonces, en esta primera secuencia, a través de los primeros planos reflexivos de los rostros-paisaje se introduce a los protagonistas, militares y víctimas conectados con la década del 90.

Figura 10



Figura 11

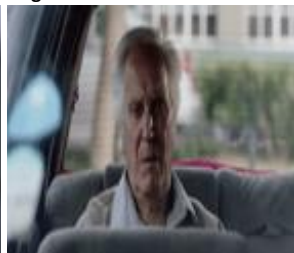


Figura 12



Nota. Fotogramas de *Magallanes* (Del Solar, 2015, 01m11s-01m48s-0h03m47s).

En la siguiente secuencia, el rostro-paisaje de Magallanes comienza a experimentar cambios que van subiendo de intensidad al reconocer a Celina. Pues, este pasa de un pensamiento reflexivo a un estado de asombro, al reconocer a quien lleva como pasajera (la muchacha a la que el coronel retuvo en la base militar como esclava sexual). Mientras, a través del espejo retrovisor vemos, al igual que Magallanes, el rostro de Celina que se mantiene estático, triste y pensativo, como ausente. A diferencia de *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015) en el que las penumbras del ambiente estaban en relación con la situación venida a menos de los personajes, en *Magallanes* (Del Solar, 2015), la música de fondo sirve para mantener o, dar intensidad a los rostros-paisaje. En ese sentido, a medida que los afectos de Magallanes se van intensificando, la música que acompaña la escena también se acentúa en intensidad, así se potencia el efecto de la angustia de Magallanes hasta llegar finalmente al paroxismo. En el rostro-paisaje de Magallanes se condensa un cúmulo de afectos intensos que, en esta secuencia, nos deja un tanto perplejos a los espectadores, ya que no comprendemos todavía el origen de su afición. En la siguiente escena veremos cómo en el rostro-paisaje de Celina, en la gradación intensiva que su rostro experimenta, se resuelve la tensión que se genera con el representante de ventas.

Celina es una joven que está tratando de comprar un pequeño local donde funciona su peluquería, pero tiene una deuda con una prestamista informal que le ha impuesto unos intereses leoninos. Para intentar solucionar el problema de la falta de pago, Celina había acudido a un seminario de *marketing*, que le aseguraba que ganaría mucho dinero si vendía sus productos. Con el lema “yo sí puedo” el gurú les vendía unos productos de belleza a sus miembros, para que luego estos puedan ser revendidos.

Celina se ha dado cuenta del timo, y, desengañada, vuelve al local para devolver los productos que le han costado muy caros. Entonces, cuando el líder de los vendedores le invita al estrado a dar su testimonio de fe (en medio de una multitud de vendedores) la joven lo confronta, y en vez de decir “sí se puede”, como el resto de los comerciantes, le hace saber que quiere devolver los productos, pues, necesita el dinero para seguir pagando la mensualidad de su local y la deuda con la prestamista (Figura 13). Este, como experto timador que se aprovecha de la necesidad de los desfavorecidos creándoles falsas esperanzas, le responde con una engañosa empatía: “[...] yo también alguna vez perdí la esperanza, pero créeme, todo va a estar bien” (Del Solar, 2015, 09m08s). Entonces, la escena se cierra con el rostro-paisaje de ambos, en el que se pone al descubierto al líder de la secta sonriendo, casi de una manera burlesca, mientras se ve a una Celina desengañada, cargando el mismo sufrimiento (Figura 14).

Figura 13



Figura 14



Nota. Fotogramas de *Magallanes* (Del Solar, 2015, 08m26s-09m09s).

De esta forma, el rostro-paisaje de Celina no es el de una mujer víctima que se refugia en el alcohol o la vida fácil para evadir a la realidad, como en el primer plano en *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015). Celina es un personaje complejo que se va desengañando de la falsa ilusión y enfrentándola. De hecho, en su rostro-paisaje se evidencia una serie de afectos intensos como la vulnerabilidad, la angustia y la valentía al mismo tiempo que nos afecta de una forma rápida. El valor de cuestionar al líder de la secta de vendedores evidencia una mujer activa y firme, capaz de cuestionar el aspecto ilusorio de la esperanza. A pesar de que, en el plano reflexivo de su rostro, por momentos, se nos muestra a un ser frágil y entristecido por el pasado atroz que lleva. Sin embargo, en su rostro-paisaje también se inscribe una mujer emprendedora enfrentándose a los diferentes problemas desde su falta de privilegios. En las siguientes secuencias, a través

de una serie de primeros planos reflexivos e intensivos de su rostro-paisaje, seremos testigos del desengaño de Celina a Magallanes sobre la idea de héroes de la patria.

En la diégesis, desde que Magallanes reconoce a Celina, procura ayudarla, en un intento de sentirse redimido de algunas culpas como militar en Huanta de los años 90⁹. En una de las escenas nos enteramos, a través de la confesión de Magallanes, que fue él quien se llevó a Celina a la base militar en una redada de rutina. En aquel lugar, Avelino Rivero (el jefe de la base) decidió quedarse con ella como esclava sexual a pesar de tener menos de 14 años. En un acto de aparente compasión, Magallanes ayudó a la muchacha a escaparse del cuartel tras un año de cautiverio. En la escena en que Magallanes va al salón de belleza de Celina, ella lo recibe con una amplia sonrisa, pues todavía no conoce la identidad de aquel cliente. Días antes, a Magallanes le habían dado una golpiza al intentar ayudarla de unos matones que querían embargarle el local. Esta vez, él quiere que Celina lo reconozca, necesita hacerle saber que él la había ayudado en Huanta y que pretendía seguir ayudándola. Al parecer, tiene una serie de sentimientos contradictorios hacia ella. Así que en una escena de contraste entre primeros planos reflexivos e intensivos de los rostros-paisaje se desarrolla la siguiente escena. Primero, aparece el rostro de los dos personajes en primer plano (Figura 15). Magallanes sabe quién es Celina, pero Celina no sabe quién es él. En la escena, ella se mantiene concentrada y pensativa, cortándole el pelo; cargando unos ojos melancólicos que se sostienen a lo largo de la escena y que nos conectan con el pasado. Por unos segundos, el rostro-paisaje de Magallanes es como un cristo sufriente y compasivo que carga con un pasado que ha olvidado a medias (Figura 16). En la escena pareciera que, de alguna manera, se siente redimido, pues él no se siente del todo culpable: solo recuerda que él fue quien ayudó a la muchacha a escaparse.

⁹ La comisión de la verdad y reconciliación de Perú señala que en Huanta-Ayacucho se cometieron varias violaciones a los derechos humanos. Ver: https://www.cverdad.org.pe/informacion/discursos/en_ceremonias01.php



Figura 15



Figura 16



Nota. Fotogramas de *Magallanes* (Del Solar, 2015, 01h04m15s-01h04m32s).

Mientras tanto, se observa el rostro-paisaje de Celina. Ella está concentrada en su trabajo, reflexiva, pero siempre llevando los mismos ojos tristes que la enlazan con la década de 1990. Nosotros, los espectadores, al reconocer el pasado de Celina en su rostro paisaje, somos afectados instantáneamente por los mismos sentimientos de tristeza y desazón (Figura 17). A medida que le va cortando el pelo, el rostro-paisaje de Magallanes empieza a reflejar una serie de afectos intensos. Del rostro-paisaje de redención poco a poco pasa a un rostro de placer, de éxtasis, al sentirse un salvador (Figura 18). Entretanto, la intensidad de la música también se mantiene, hasta el momento en que Celina termina con el corte de pelo.

Figura 17



Figura 18



Nota. Fotogramas de *Magallanes* (Del Solar, 2015, 01h04m48s-01h05m19s).

De pronto, la tranquilidad ensimismada del rostro-paisaje de Celina –o sea, el rostro reflexivo que se mantiene en un pensamiento fijo e inmutable, como lo plantea el filósofo Deleuze (1984)– se transforma en una secuencia de primeros planos intensos. Es decir, cada parte del rostro de Celina sigue un encadenamiento intensivo y autónomo de expresiones que van desde el resentimiento, dolor, asco y piedad al reconocer la identidad de uno de los militares abusadores (Figura 18). *Magallanes* solo se acuerda

de que él la ayudó a escapar de su cautiverio. Esta vez, el rostro-paisaje del militar se nos presenta nítidamente en primer plano (Figura 19). De esta manera, estos dos planos se contraponen y nos interpelan sobre un pasado traumático en la que los recuerdos de las víctimas son concretos, secuestro, tortura y violaciones; mientras que los recuerdos de los victimarios están mediados por los recuerdos fragmentados y las excusas (“solo cumplíamos las órdenes”).

Figura 19



Figura 20



Nota. Fotogramas de *Magallanes* (Del Solar, 2015, 01h06m20s-01h06m31s).

Magallanes, al sentirse el salvador de la muchacha, le ofrece continuar con su ayuda incondicional. Entonces el rostro-paisaje de Celina es de estupefacción, pues la muchacha, incrédula de lo que oye (Figura 20), en un acto de desesperación y autodefensa, primero amenaza al exmilitar con la tijera; acto seguido –en otro primer plano de su rostro-paisaje– sin decir una palabra, se muestra a ella misma amenazándose con matarse, si él no se iba del salón (Figura 21). Así, el rostro afectivo en primer plano de Celina es el paisaje de la pura potencia de una víctima desesperada y decidida, que ya no tiene nada más que perder. Esta amalgama de afecciones acentuadas nos afecta igualmente a los espectadores y nos hace más comprensivos con la suerte de la joven. Ante tanta intensidad del rostro-paisaje en la que no son necesarias las palabras, a Magallanes no le queda otra opción más que marcharse.



Figura 21



Figura 22



Nota. Fotogramas de *Magallanes* (Del Solar, 2015, 01h07m09s-01h07m35s).

En una de las escenas finales, tras el fallido intento de chantaje con la fotografía, Magallanes logra obtener dinero secuestrando al hijo del coronel. Va a ver a Celina para ofrecerle el dinero. Celina rechaza la oferta de dinero, algo que Magallanes no puede entender. Tras una escena en la que purga su dolor, a través de un rostro-paisaje de un llanto desgarrador que nos interpela, ella decide huir con su hijo discapacitado¹⁰ a otro lugar, donde no la reconozcan. Magallanes sabe de la precaria situación económica de Celina, pero ha rechazado cualquier oferta de ayuda por parte de él. A través de la puerta de la peluquería de Celina, la cámara nos deja ver en primer plano el rostro de Magallanes. Parece el rostro de un preso tras las rejas (Figura 22).

Figura 23



Figura 24



Nota. Fotogramas de *Magallanes* (Del Solar, 2015, 01h28m52s-01h32m25s).

Este rostro-paisaje no es ingenuo, es una toma de posición del director ante el reprochable proceder de algunos militares durante aquellos años de violencia. Ella le

¹⁰El resultado de las múltiples violaciones del coronel a Celina en la base militar es un hijo deforme. Este hijo deviene totalmente dependiente del cuidado y amor de Celina. Queda pendiente este vínculo madre e hijo en relación con el mito de Hefesto para un futuro artículo.

increpa por meterse en su vida. Él solo puede mostrarle todo el dinero obtenido por el secuestro, y le suplica que lo acepte. En aquel momento, comienza el proceso de desengaño a Magallanes por parte de la joven. Ella le recuerda que él la detuvo y la entregó al coronel. Este se excusa diciendo que él solo era un soldado que obedecía órdenes, pero que después él la dejó escapar. Ella le devela que para escaparse soportó que él la violara, como lo habían hecho los otros militares, amigos suyos (abusaban de ella cuando el coronel no estaba prometiéndole que la dejarían escapar). Esa confesión es parte de la historia que Magallanes había olvidado, o no quería recordar, como muchos militares y sobrevivientes lo han hecho. Ella lo desengaña de la fantasía en la que se siente un héroe por haberla ayudado. Una fantasía en la que viven algunos grupos conservadores que sostienen que los militares, acusados por diversos crímenes, son los verdaderos héroes de la patria. Negando en esa ilusión, de manera cínica parte de la historia –como los secuestros, desapariciones, torturas y violaciones de muchos inocentes–.

El rostro-paisaje de Celina se mantiene en un estado de dolor a medida que va contando la historia, desde su perspectiva. De hecho, la joven recupera agencia en su narración, pues en la autonomía de sus palabras recobra la voz de las víctimas. Entonces, una vez más, el rostro-paisaje de Celina pasa a un estado de intensidad extrema, de sufrimiento total, al reprocharle al exmilitar que cuando volvió a su pueblo, habían matado a toda la gente (Figura 23). El enfado con el que narra su historia y la potencia de su rostro-paisaje no nos deja pasivos, por el contrario, nos espabila y nos hace sentir la misma indignación. Ella no quiere la ayuda de los que participaron en esos asesinatos. Por ello, el rostro-paisaje de un Magallanes desengañado, pasa a un estado de culpa extrema. Finalmente, la fuerza que el rostro-paisaje de Celina proyecta es suficiente para rechazar a Magallanes sin usar una sola palabra. Este es consciente de la realidad que había olvidado, se da cuenta de todo lo que había hecho y sale avergonzado y culposo. No obstante, deja el dinero a la amiga de Celina que estaba presente en la escena. En la última escena a través del rostro afectivo de Celina se produce el desengaño de la idea de mujer víctima pasiva al joven empresario, hijo del coronel.

En esta escena final, a través de la intensidad del rostro-paisaje de Celina comprendemos el dolor, la frustración y la impotencia de las agraviadas de Huanta, Ayacucho de los años 90. En esta toma, irónicamente aparecen Magallanes junto a

Celina, víctima y victimario, sentados dando su descargo de los hechos ante la justicia, representada por el comisario. Una justicia que trabaja para el poder del joven empresario. La policía ha descubierto a los responsables del secuestro y la extorsión; y han atrapado a los supuestos culpables. No obstante, Magallanes ha confesado ser el autor del secuestro y exculpa a Celina de todos los cargos. Cuando llega el hijo del coronel, el comisario con mucho respeto le explica que la chica no tiene nada que ver, y que todo ha sido planeado por Magallanes. El rostro-paisaje de Celina, mira al hijo del coronel, de soslayo, entre desconfiada y abrumada. La cámara enfoca al empresario desde la mirada de Celina, o sea, de abajo para arriba. Este efecto produce que el empresario se vea más importante e imponente. Incluso cuando este entra, el comisario lo recibe como a su jefe. En esta escena se da cuenta de la superioridad y ventaja con la que cuenta este joven frente a la precariedad de la situación de Celina. Este, desde la serenidad que le da su privilegio solo puede ver a una muchacha pobre que fue víctima de su padre, una muchacha campesina que merece disculpas y ser recompensada económicamente por los daños. En efecto, le pide perdón por la situación que le tocó vivir. Nadie en la comisaría espera que la muchacha pueda reaccionar con dignidad y valentía. Ella le pregunta de cuál situación habla de modo irónico, y este le responde de lo que pasó en Ayacucho con su padre. ¿Qué fue lo que pasó?, pregunta ella. Después de un silencio incómodo el joven intenta disculpar a su padre, resaltando la enfermedad que padece. La cámara enfoca a Celina desde la perspectiva del empresario, de arriba para abajo, desde la imponencia del joven, pero a ella eso no la intimida. Acto seguido, este le ofrece dinero para reparar los daños. A lo que ella responde: “Dinero...” (Del Solar, 2015, 01h40m05s), dándonos a entender en el silencio que sigue, que no todo es capital, como en el mundo en el que vive el empresario. En consecuencia, comienza el desengaño al hijo del coronel, pues el rostro de la víctima, una vez más, es pura intensidad de afectos contagiosos. La muchacha expresa toda su frustración a través de su idioma natal, el quechua. Nadie en la comisaría la entiende, y probablemente muy pocos de los espectadores lo hagan, tampoco hay subtítulos que ayude a los espectadores a entender. No obstante, su rostro-paisaje y la manera enérgica de expresarse es suficiente para contagiarnos su indignación en diferentes tonalidades (Figura 24). Ella mira a los ojos del empresario inmobiliario, mientras todos bajan la vista, avergonzados.

Figura 25



Figura 26



Nota. Fotogramas de *Magallanes* (Del Solar, 2015, 01h40m23s-01h45m08s).

De esta manera, a través del rostro-paisaje de Celina podemos empatizar con el profundo dolor de las mujeres víctimas, de las mujeres que supuestamente que no tienen voz, pero tal como se construye en *Magallanes*, son mujeres activas que recobran agencia. Entonces, Celina no acepta la conmiseración ni el dinero del joven empresario, pues esta lo desengaña con su actitud acerca de la mujer víctima como pasiva. En su gesto, Celina solo está pidiendo más respeto, y que la traten como ciudadana, fuera de los estereotipos de mujer campesina o indígena. Ellas no son mujeres unidimensionales, son personas que, sobre todo, quieren seguir con sus vidas, trabajando dignamente. Por ello, el director en una última toma del rostro-paisaje de Celina nos muestra a una mujer íntegra, abriendo su local para seguir trabajando (Figura 25).

A modo de conclusión

Es así, y como se ha analizado a lo largo de este artículo, como el rostro de Rosa y Celina tienen valor de paisaje cinematográfico. Sus rostros se convierten en paisajes, ya que el primer plano que se muestra en la pantalla no es un elemento que simplemente acompaña a la diégesis; más bien, el rostro se convierte en un elemento contemplativo y afectivo más allá de la trama. Es decir, al margen de la historia, en las secuencias en que estos primeros planos aparecen, se condensa una serie de afectos contagiosos que tienen que ver con las consecuencias de décadas de conflicto e inestabilidad política en el Perú de los años 80 y 90. En otras palabras, el hecho de observar estos rostros casi como si fueran una pintura, permiten esa transición de afectos debido a la potencia de afecciones que esos primeros planos expanden. Así, en *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015) vimos –a través del rostro-paisaje– a la mujer víctima de años pasados, en esa relación alcohol-juego-humor-religiosidad que le brindan a esta un alivio efímero. Mientras que,



en *Magallanes* (Del Solar, 2015), observamos la tristeza y desesperación de la protagonista, que se reconcilia con la realidad por medio del desengaño. De igual modo, estos afectos se mantienen o intensifican con ayuda del juego de luces o de la música en las diferentes escenas de las películas.

Estos rostros paisaje, también, según lo entendemos, son tomas de posiciones de los directores sobre la manera en la cual conciben la situación de aquellas mujeres agraviadas de los años 80 y 90 en el Perú. En *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015), los primeros planos nos muestran a una mujer derrotada y sin futuro que actúa mecánicamente. En el uso de los rostros paisajes, el director Jonatan Relayze, presenta su reflexión acerca de la mujer sobreviviente. Para este, Rosa no es víctima de una situación estructural que viene de años pasados, por ello, en la película no se hace referencia al pasado. Para este, en estos primeros planos, Rosa es la responsable de sus propias decisiones, por eso no puede salir del círculo vicioso en el presente. Es decir, la realidad de la primera década del nuevo siglo es tan aplastante para Rosa, que ella no tiene agencia para poder enfrentarse de una manera activa a ese contexto. En ese sentido, el rostro-paisaje que el director propone es el de un ser que toma decisiones equivocadas y que solo busca un alivio efímero. Por otro lado, en *Magallanes* (Del Solar, 2015), la protagonista es una mujer víctima de un pasado clasista, racista y patriarcal. No obstante, esta mujer víctima no es pasiva ni unidimensional. El director Salvador del Solar mediante el uso del rostro-paisaje de Celina nos muestra un tipo de actitud funcional frente a la vida. En otras palabras, mediante el rostro-paisaje de Celina, observamos a la protagonista haciéndole frente a su contexto, desengañándose de algunas falsas ilusiones. Entonces, esta potencia en el primer plano del rostro de Celina es también la respuesta de aquellos miles de mujeres campesinas sobrevivientes, que cargan con un pasado cruel, pero que se enfrentan a la vida a través del desengaño, la dignidad y el trabajo. Al resaltar la agencia de Celina esta película es más optimista que *Rosa Chumbe* (Relayze, 2015), hay en este rostro-paisaje un porvenir, a pesar del pasado.

Referencias

- Bedoya, R. (2020). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/17110>
- Bustamante, E. (18 de junio de 2017). "Rosa Chumbe", *Más allá del naturalismo*. Páginas del diario de Satán. <http://www.paginas-del-diario-de-satan.com/pdds/?p=4101>

- Cisneros, R. (2015). 'Magallanes', de Salvador del Solar [Entrevista]. No somos libres. <https://www.programaibermedia.com/pt-pt/magallanes-de-salvador-del-solar-no-somos-libres/>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. (2003). *Informe Final*. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- Del Solar, S. (Director). (2015). *Magallanes* [Película]. Péndulo Films, CEPA, Proyectil, Tondero Producciones, Nephilim Producciones.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- Delgado, M. (7 de junio de 2017). *Las películas no deben explicar todo lo que les pasa a sus personajes* [Entrevista]. Desist Film. <https://desistfilm.com/entrevista-a-jonatan-relayze-las-peliculas-no-deben-explicar-todo-lo-que-le-pasa-a-los-personajes/>
- Harper, G. y Rayner, J. (2013). *Film landscapes: Cinema, environment and visual culture*. Cambridge Scholars.
- Lefebvre, M. (2006). Between Setting and Landscape in the Cinema. En M. Lefebvre (Ed.), *Landscape and Film* (pp. 19-60). Routledge.
- Lefebvre, M. (2011). On Landscape in Narrative Cinema. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques/Canadian Journal of Film Studies*, 20(1), 61-78.
- Planas, E. (5 de septiembre de 2020). *FIL LIMA: el crítico Ricardo Bedoya analiza los últimos 20 años del cine latinoamericano* [Entrevista]. El comercio. <https://elcomercio.pe/luces/cine/fil-lima-2020-el-critico-ricardo-bedoya-analiza-los-ultimos-20-anos-del-cine-latinoamericano-entrevista-el-cine-latinoamericano-del-siglo-xxi-tendencias-y-tratamientos-universidad-de-lima-noticia/>
- Relayze, J. (Director). (2015). *Rosa Chumbe* [Película]. Yin Zhang Films.
- Real Academia Española. (s.f.). Costumbrismo. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/costumbrismo?m=form>
- Salinas, P. (2018). Migración y relaciones de género en el cine peruano: Entre milagros y violaciones desde Natacha a Magallanes. *Letras Hispanas*, 14, 226-238. https://www.academia.edu/92314588/Migración_y_relaciones_de_género_en_el_cine_peruano_entre_milagros_y_violaciones_desde_Natacha_a_Magallanes
- Sommer, D. (2007). *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Valdez, J. (2004). *Cine peruano y violencia: realidad y representación*. [http://fresno.ulima.edu.pe/sf/sf_bdfde.nsf/OtrosWeb/CONT14VALDEZ-CINE/\\$file/10-contratexto14-VALDEZ.pdf](http://fresno.ulima.edu.pe/sf/sf_bdfde.nsf/OtrosWeb/CONT14VALDEZ-CINE/$file/10-contratexto14-VALDEZ.pdf)
https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/818_digitalizacion.pdf