

**Irrupción: *Las malas intenciones* (de Rosario García Montero), *El encanto del erizo* (de Mona Achache) y el lugar del cine latinoamericano**

por Mercedes Alonso\*

**Resumen:** La inserción del cine latinoamericano en el sistema mundial suele pensarse o bien en relación con su circulación en el mercado o bien a partir de estéticas que posicionan los filmes en diferentes circuitos de consumo. La película peruana *Las malas intenciones* (Rosario García Montero, 2011) y ciertos aspectos de su recepción exhiben claramente algunos problemas de esa relación. En tanto elegida para presentarse en los premios Oscar de 2012, permite pensar los criterios de representatividad nacional que se ponen en juego en esa selección. Por otra parte, la lectura en numerosas reseñas de la película como “copia” de la francesa *El encanto del erizo* (*Le Herisson*, Mona Achache, 2009) permite pensar las estrategias de inserción en otros ámbitos y plantear otra lectura a contrapelo, en busca de diferencias que permitan repensar el cine latinoamericano y la función de su crítica.

**Palabras clave:** cine latinoamericano, Hollywood, cine mundial, crítica.

**Abstract:** The insertion of Latin American cinema in the world system is often thought as either a question of meeting the (industrial) standards of the (Hollywood) market or going against these expectations. The reception of the Peruvian film *Las malas intenciones* (Rosario Garcia Montero, 2011) underscores these issues, which were further highlighted when the movie was chosen as the Best Foreign Language film to represent Peru at the Academy Awards 2012. The fact that *Las malas intenciones* was read as a "rip-off" of *Le Herisson* (Mona Achache, 2009) allows for exploring the strategies that favor the circulation of Latin American cinema, and conversely, for a different way to think about Latin American cinema, the role of film reviews, and film studies.

**Key words:** Latin American cinema, Hollywood, world cinema, criticism.

*Las malas intenciones* (Rosario García Montero, 2011) fue la película elegida para representar a Perú en la categoría de Mejor película extranjera (*Foreign Language film*) de los premios Oscar en el mismo año en que Argentina enviaba *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011). El hecho de que las dos usaran la mirada infantil para volver sobre el pasado reciente —las acciones armadas de Sendero Luminoso en un caso, la represión emprendida por la última dictadura militar en el otro—, resulta significativo para pensar el cine latinoamericano y su inserción en el sistema mundial.<sup>1</sup> Las similitudes son dos. Por un lado, la mirada infantil como recurso para dramatizar los conflictos sociales y para presentar una mirada renovada —inocente, inconsciente de las innumerables miradas anteriores— sobre conflictos muy visitados —por el cine y por otros discursos sociales— puede ser ascendida a tradición latinoamericana. Por otro lado, la inclusión de un conflicto político de reconocimiento internacional como objeto o trasfondo de la acción es una forma de llamar la atención sobre las particularidades locales y, en el caso de estas películas enviadas a los Oscar, uno de los ingredientes que suelen funcionar bien en la premiación por lo que podría estar determinando, si no la producción, la elección de películas representantes —en dos sentidos del término, las que representan al país frente a la Academia de Hollywood y representativas de supuestas identidades nacionales.<sup>2</sup>

Por otra parte, una serie de críticas han visto en *Las malas intenciones* una “copia” de la francesa *El encanto del erizo* (*Le Herisson*, Mona Achache, 2009),<sup>3</sup> una forma más problemática de inserción del cine latinoamericano en el

---

<sup>1</sup> Sin ir más lejos, el mismo cruce infancia-conflictividad política ya aparecía una década antes en la peruana *Paloma de Papel* (Fabrizio Aguilar, 2003) y la argentina, *Kamtchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002).

<sup>2</sup> La fortuna de estas y otras películas en otros festivales y premios internacionales también es significativa, pero exigiría un análisis más detallado que no considero oportuno puesto que no es el objeto central de este trabajo.

<sup>3</sup> Las más representativas pueden consultarse en <http://www.cinemateca.org.uy/pdf/456.pdf>, <http://elespectadoravezado.com.ar/index.php/criticas/2-hemos-visto/659-qlas-malas-intencionesq-cancion-para-mi-muerte> y <http://elpijamadehepburn.blogspot.com.ar/2012/10/las-malas-intenciones-rosario-garcia.html>.

---

sistema mundial. En años recientes, el mismo señalamiento ha pesado sobre varias películas latinoamericanas entre las que deberían incluirse los pares *Secuestro y muerte* (Rafael Filipelli, 2010, Argentina)/*Buenos días, noche* (*Buongiorno, notte*, Marco Bellochio, 2003, Italia), *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2009, Argentina)/*La jugadora de ajedrez* (*Joueuse*, Caroline Bottaro, 2009, Francia), *Chance* (Abner Benaim, 2009, Panamá)/ *La ceremonia* (*La Cérémonie*, Claude Chabrol, 1995, Francia). La lectura de los filmes como imitaciones de otros extranjeros, y especialmente europeos, es un probable resultado de estéticas comunes derivadas de los espacios de circulación —lo que se ha llamado “film de festival”— que demandan estrategias que les permitan a los cineastas latinoamericanos posicionarse fuera del cine comercial manteniendo códigos legibles a nivel mundial.<sup>4</sup>

Pero más allá de la pertinencia del diagnóstico en cuanto a la similitud de tramas, estéticas, etc., lo que es necesario considerar es su efecto: hablar de “copias” impide cualquier otra indagación sobre las formas de interacción entre las producciones artísticas latinoamericanas y las provenientes de países centrales. Se trata de un problema teórico que ha sido abordado desde perspectivas diversas y con posicionamientos que sostienen desde la influencia hasta la confrontación. En el ámbito latinoamericano, al menos desde los trabajos del crítico uruguayo Ángel Rama, resulta imposible pensar esas relaciones como una recepción pasiva. Al contrario, lo que él propone, especialmente en textos como *Transculturación narrativa en América Latina* (2007), es que el proceso por el cual una cultura asimila aportes de otra es una larga lucha de apropiaciones y transformaciones que modifica a ambas en una operación más creativa que imitativa. Aunque pensada para la literatura andina en el contexto de la modernización de principios del siglo XX, la teoría define

---

<sup>4</sup> Nadia Lie y Silvana Mandolessi (2012) analizan este problema desde una perspectiva superadora de la lógica de adaptación en el par *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008)/ *Funny Games* (Michael Haneke, 2007).

un modo productivo de abordar las relaciones culturales que excede ampliamente ese marco.

Más recientemente y fuera de América Latina, los planteos de Franco Moretti (2015) sobre la “literatura mundial”, entendida como un sistema desigual en el que la forma occidental tendería a imponerse a la materia local, resultan útiles para pensar cómo el sistema mundial rige esas relaciones culturales. La extrapolación de ese concepto de la literatura al cine está habilitada por el mismo Moretti, quien lo utiliza para analizar la circulación mundial del cine de Hollywood a partir de la cual señala algo que aquí resulta de interés: puesto que la producción siempre supone el diálogo con otras creaciones, el mercado la moldea tanto como al consumo.

Aunque el problema se plantea en el conjunto de películas mencionadas, me detengo en la relación entre *Las malas intenciones* (2011) y *El encanto del erizo* (2009). No se trata de señalar deudas, la relación ilícita resulta improbable y no enriquece el análisis, sino de tomar el par como punto de partida para pensar el panorama más amplio. Por un lado, en lo que respecta a la inserción del cine latinoamericano en un sistema más extenso, el planteo de la “copia” señala un estado de la mirada que permite e incluso busca atribuirle un lugar secundario y subordinado. Por otro lado, aunque los paralelos puedan trazarse en el orden de los temas y los procedimientos, es necesario correr la mirada de las semejanzas para sacar a la luz las diferencias que la idea de imitación o copia está ocultando, variaciones de las que es necesario extraer sentido y que sirven para reflexionar sobre el rol de la crítica latinoamericana. Finalmente, la naturaleza de las diferencias plantea el problema de las cinematografías nacionales, esta vez desde el lado de los contenidos y, de nuevo, su relación con el sistema mundial.

---

## Otredad

Las películas de Mona Achache y de Rosario García Montero tratan de dos niñas —Paloma, de 11 años, y Cayetana, de unos 8— que pertenecen a familias acomodadas a las que se sienten ajenas. Como expresión de ese rechazo, las dos fantasean con la muerte: Paloma programa un suicidio, Cayetana presagia su muerte natural en simultáneo con el nacimiento de su hermano. De esos primeros elementos surgen diferencias importantes. Las viviendas de las dos indican su estatus de clase, pero mientras Cayetana habita un caserón de altos muros que la aíslan de la periferia urbana donde se ubica, el departamento de Paloma está en un elegante edificio parisino. Aunque igualmente exclusivas, una es un universo cerrado y la otra, una unidad integrada a la vida urbana. Esa distancia parece reproducirse en la forma que adopta el conflicto familiar. En tanto eslabón más débil de la sociedad, como frecuentemente las ha tomado el cine latinoamericano (Amaro, 2011) para explotar su potencial alegórico (Dufays, 2013), las niñas expresan un malestar en el orden social —Paloma, para quien el problema de su familia es el de una clase que no puede escapar de su burbuja— o en el orden familiar —Cayetana, que se siente abandonada por un padre ausente y una madre ocupada con su trabajo, su nuevo marido, su futuro hijo. A pesar del doble repliegue interior, en *Las malas intenciones* irrumpen los conflictos sociales y políticos que están ausentes de *El encanto del erizo*. El escenario nacional marcado por el accionar de Sendero Luminoso —la película transcurre en la década del 1980— se hace visible en la intimidad doméstica a través de la información que difunden los medios, los incendios en la montaña que se ven por las ventanas, las explosiones que se oyen a lo lejos, los apagones, el asalto que marca el máximo punto de conflicto político y familiar. Lo doméstico —el espacio interior, íntimo, privado— puede ser el escenario de la política, o al menos su espejo o su caja de resonancia.



Cayetana y los héroes del Perú en *Las malas intenciones*.



Paloma y el pez en *El encanto del erizo*.

Esa contaminación del mundo exterior tiñe el modo en que la película trabaja la cuestión de la otredad, parte importante del paralelo. Por un lado, la infancia como otredad que Robin Wood (2002) piensa como una doble posibilidad en el cine: el otro más débil que permite figurar la opresión y el monstruo que expresa lo reprimido en el cine de terror. Lo que las dos películas comparten es el corrimiento de los dos polos. En las antípodas de la opresión social, Paloma y Cayetana se constituyen en miradas que perciben lo que los demás no quieren ver. Lo que exponen, sin embargo, no es el terror frente a lo que ha

---

sido reprimido —un efecto individual sobre un proceso subjetivo— sino el malestar que genera la opresión —ambas en un nivel social. Paloma y Cayetana tejen relaciones con sujetos diferentes a su entorno que les permiten romper con sus familias al tiempo que refuerzan su propia otredad. Paloma se acerca a la portera, Renée, y a un nuevo vecino, Kakuro Ozu. El vínculo con otra clase y otra cultura a través de ellos le permite escapar de la burbuja de la mismidad a la vez que caracteriza al sujeto capaz de ver más allá de esos muros imaginarios. La actitud se contrapone con la de los otros vecinos, especialmente la mujer que pronuncia mal el apellido de Ozu y que no reconoce a Renée cuando sale vestida para cenar con él. La anulación de la diferencia cultural y la mirada que no ve niegan al otro mientras Paloma reconoce la diferencia como vínculo posible. Renée es el centro de la idea de reconocimiento que recorre toda la película. No solo es la otredad inserta en un mundo que le es ajeno —la única trabajadora en un edificio de ricos— sino con respecto al estereotipo de la portera porque enmascara sus intereses culturales y oculta una enorme biblioteca en su departamento. Ella define también la otredad como solidaridad, sus vínculos se extienden hacia abajo, al mendigo que vive justo afuera y cuya otredad radical no impide que Renée se comprometa con él de manera tal que, al final, muere por salvarlo de ser atropellado.

Por oposición al abordaje ético de la otredad que aparece en *El encanto del erizo*, los vínculos que Cayetana establece con sus otros en *Las malas intenciones* traslucen una preocupación social en un contexto de creciente conflictividad política. Concretamente, por los diferentes vínculos — convenientes, aceptables, indeseables— que se establecen entre los miembros de clases diferentes. Dentro de los muros más visibles y materiales que simbólicos del mundo de Cayetana, su relación con los otros es forzosa: la ausencia de la familia determina el lazo afectivo con los empleados de la casa, las domésticas y especialmente el chofer. La alianza no niega la relación de

clase; el chofer aparece siempre de espaldas, enfocado desde el asiento de atrás, y la cercanía afectiva con las empleadas no impide que Cayetana se robe el dinero de la madre y deje que culpen a una de ellas. En estas relaciones no hay riesgo, puesto que están enmarcadas por el vínculo laboral que las tipifica y las vuelve aceptables.<sup>5</sup> El otro se asimila como empleado y pierde su peligrosidad más allá de ciertos excesos afectivos que constituyen un lugar común de la representación de la infancia en las clases acomodadas.<sup>6</sup>

Los vínculos más significativos, por inconvenientes y transgresores de las fronteras de clase, son los que aproximan a Cayetana con el afuera. Por un lado, los vecinos que en un clásico contraste de los barrios apartados latinoamericanos están justo detrás del muro de la casa ya los que Cayetana insiste en mirar subida a una escalera. Por otro, los pobres de la calle vistos a través del vidrio del auto. La indicación del chofer —que actúa como aliado de la familia— de trabar puertas y ventanas contrasta con el intento de Cayetana de establecer un contacto que, sin embargo, responde al orden de clase, la caridad. Las fronteras se materializan; la importancia de las miradas hacia afuera responde, también, al contraste con la forma en que los pares de clase actúan frente a la otredad aumentando las barreras físicas —un muro más alto, vidrios polarizados— al mismo tiempo que aumenta la violencia política.

### **Punto de vista**

Aunque en las dos películas aparece el vínculo entre infancia y otredad, la mirada de Paloma desde atrás de la cámara con la que filma todo lo que la

---

<sup>5</sup> El caso contrario, la empleada doméstica como amenaza, es un tópico del cine que se puede ver, entre otras posibilidades, en otro de los pares propuestos al comienzo: *La ceremonia* de Chabrol/*Chance* de Abner Benaim.

<sup>6</sup> En un texto clásico sobre la literatura argentina del siglo XIX, David Viñas (2005) señala la alianza entre el niño que se sustrae voluntariamente a la autoridad parental y el universo de exclusión de los criados. Lo que los une es la separación de los amos adultos, lo que los diferencia es la relación de poder que convierte al niño en “amito”, recortando la alianza a una subalternidad que se desarma frente a las fronteras de clase.



rodea no es la misma que la de Cayetana desde las diversas fronteras de su aislamiento de clase. La relación con Renée cambia el destino de Paloma; así como la muerte de la portera evita la del mendigo Jean Pierre, también desplaza la fantasía suicida de Paloma que a través de ella puede ver otras vidas posibles para escapar de su burbuja. Cayetana, en cambio, no ve nada en los otros más que la frontera; esos sujetos están allí para demostrar que existe un mundo de conflictos sociales del otro lado de la intimidad protegida y para reforzar el límite. Correlativamente, no son una presencia disruptiva para los sujetos sino otra forma de irrupción de lo social en el mundo privado.

Las miradas infantiles que los hacen ingresar a la trama son, sin embargo, uno de los puntos en común sobre los que más se ha llamado la atención. No es el objeto sino la mirada misma lo que está en cuestión. Sobre todo, por el paralelo entre las imágenes que producen Paloma y Cayetana y que son el modo en que las películas representan la subjetividad infantil. El niño es siempre otro frente al mundo adulto. En la carencia de habla que está presente en la etimología de la palabra "infancia", Walter Kohan (2007) lee su marginalidad y Jorge Larrosa (2000), su enigma. Aunque estas protagonistas hablen y por momentos hasta sean narradoras de sus historias, la falta de interlocutores les niega la voz como si el mandato de que los niños deben ser vistos pero no oídos, desobedecido por las dos protagonistas, revirtiera sobre los adultos indiferentes. Las dos hablan solas para rechazar, desde el gesto y el contenido del soliloquio, el mundo de los padres. Frente al espejo, Cayetana, marcada por el discurso religioso que aprende en la escuela, ensaya cómo decirle a su madre que se va a ir al infierno por estar divorciada. Paloma hace lo mismo pero, receptora de otros discursos, imita al psicoanalista de la madre interpretando uno de sus sueños como representación de la muerte.

La forma más frecuente del habla solitaria, sin embargo, es la que acompaña la producción de imágenes —otro sucedáneo del habla, a menudo ligado al

---

mundo infantil.<sup>7</sup> En la primera escena de *El encanto del erizo*, Paloma enciende una filmadora, se coloca frente a ella y le habla. La imagen filmada ocupa todo el plano e inaugura un recurso que se repite a lo largo de todo el film para verosimilizar los planos subjetivos y la voz en *off* de Paloma —y que es, por otra parte, una lúcida trasposición del diario íntimo que lleva la protagonista en el libro *La elegancia del erizo* (2006) de Muriel Barbery, en el que se basa la película. El comienzo de *Las malas intenciones* también está guiado por la voz de Cayetana. Lo que produce a nivel discursivo y de las imágenes no es, sin embargo, relativo al mundo privado sino a la historia del Perú. Mientras repite hechos como si fuera una lección escolar, recorta figuras de los héroes de la patria y la cámara recorre el collage que ella arma e interviene con hendiduras y manchas de sangre. Más allá de los diferentes formatos, el objeto de las imágenes insiste sobre una diferencia recurrente entre ambas películas. Paloma filma el mundo familiar, Cayetana ya no solo sale de la casa sino del presente, la realidad extramuros es la historia nacional en la que se construye una identidad colectiva.

Paloma habla con la cámara, explica su punto de vista y muestra cómo ve al resto. Después de la presentación, las primeras imágenes son de su familia, los vecinos saliendo del edificio, el descubrimiento de la mesa de la portera con su libro encima. Ese universo doméstico es la materia de su película que es completamente subjetiva y argumentativa; su propósito, al que Paloma define como heroico, es mostrar la inutilidad de la vida. Una de las primeras imágenes, por ejemplo, muestra a la madre en la cocina. Paloma coloca un

---

<sup>7</sup> He trabajado este procedimiento en *Las malas intenciones* y *La Rabia* (Carri, 2008) en “Pequeños monstruos: visiones desidealizadas de la infancia”. Ponencia presentada en V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades. IIEGE, UBA. Buenos Aires, 20 de octubre-1 de noviembre de 2014. *Infancia clandestina*, mencionada al comienzo de este trabajo, también recurre a la inclusión de animaciones para contar escenas clave: el primer ataque de los militares a los padres del protagonista, Juan, y el secuestro de su tío. La insistencia parece empezar a perfilar un lugar común que, en este caso, abreva tanto en el recurso a la animación como figuración de la subjetividad infantil como a la problematización de la memoria, y especialmente la infantil, frente a los hechos de violencia que Albertina Carri había resuelto de manera paradigmática en *Los rubios* con el uso de playmobils para contar el secuestro de sus padres. Véase Sophie Dufays (2014).

---

vaso ante la cámara como filtro (11'47"); inmediatamente hace lo mismo con la hermana, pero llena el vaso de agua. La secuencia elabora la metáfora de la pecera con la que Paloma describe a su clase atrapada y tiene su contrapartida más adelante, cuando filma al pez de la familia comiéndose un antidepresivo que ella deja caer en el agua. La muerte del pez es la imagen de su idea del escape, el suicidio que ella misma actúa en otras escenas. Su versión del mundo se condensa en el punto de vista. Debajo de la mesa vela contracara de la cena con la familia del novio de la hermana (15'10"); a través de una hendija filma la cotidianidad familiar (52'6"). La perspectiva de mirar sin ser vista cambia junto con el objeto. Solo Renée está enmarcada en una entrevista: "Hábleme de usted" (59'25") delata la búsqueda de la perspectiva del otro.

En *El encanto del erizo* proliferan las imágenes y las formas de producirlas. También hay un calendario trazado por Paloma en la pared que marca los días hasta su muerte el 16 de junio y donde ella rellena cada cuadradito con un dibujo. También hay filmaciones de libros ilustrados que muestran una animación con el correr de las páginas y que, además de conectar el dibujo con el cine y por lo tanto una serie de imágenes con otra, justifican, en la mirada de Paloma, la inclusión de elementos metafóricos. La primera muestra una regadera de la que cae agua que hace crecer una planta (25'42"). Las hojas, sin embargo, han sido remplazadas —presuntamente por Paloma— por dibujos de antidepresivos. La imagen resume la opinión de Paloma sobre lo inmediatamente anterior, una escena en que filma a la madre con sus plantas a las que ella supone parte de una terapia que Paloma condena porque oculta que el verdadero tratamiento son justamente las pastillas. La segunda, ahora dibujada por Paloma en un cuaderno, ilustra lo contrario. Un erizo sale por una puerta y se mete un agujero en el suelo (38'15"). El animal, que Paloma asocia con Renée por el refinamiento que esconde la fachada hostil, representa la forma válida del escape, opuesto al pez atrapado.

---

Hay, finalmente, dibujos hechos por Paloma que solo adquieren movimiento como artificio de la película. Si la filmación es el instrumento privilegiado para mostrar su propio mundo, los dibujos exploran la otredad. Inmediatamente después de la llegada de Ozu, Paloma dibuja su interés por la cultura japonesa en los rasgos del hombre arrodillado junto a un árbol y en los trazos simples de tinta negra (32'55"). A la vez que ocupa todo el plano, el dibujo empieza a moverse, el hombre mira a Paloma y luego se aleja caminando, como si escapara de la representación. El segundo dibujo le sigue a la escena en que Paloma filma a Renée. Primero dibuja el picaporte de una puerta (61'15") que luego recorta. Recién más adelante continúa la escena de dibujos recortados que dan forma a la biblioteca de Renée: las estanterías, sus pilas de libros, ella en su sillón (64'40"). En la animación, Renée toma un libro, lo lee, los libros vuelan a su alrededor hasta que son lo único que permanece visible y se transforman en una puerta que se cierra. Renée también escapa de la imagen. No se aleja como Ozu sino que se esconde. La sustracción de la imagen del otro que pone fin a las dos animaciones señala el enigma como marca de su otredad. Si en la filmación Paloma expresa una perspectiva ya definida sobre sus semejantes, en los dibujos explora lo desconocido.

El universo que construye Cayetana en *Las malas intenciones* es uno solo, la historia del Perú. También es más reducido el arco de recursos para crear imágenes, ella solo arma collages cuyo movimiento responde al de sus manos, al de la cámara o, como los dibujos de Paloma, a la animación. En la primera escena aparece el rostro de Tupac Amaru. La cámara se desplaza por esa imagen mientras Cayetana habla e interviene las ilustraciones: las recorta, las mancha con pintura roja y secciona la figura de Tupac Amaru con una hoja de afeitar imitando la separación de los miembros. El procedimiento se repite con los otros personajes: recorta a José Olaya, arma sobres para las cartas que lleva y reproduce el momento en que se las come dándole articulación a un brazo que toma de otra imagen. Para contar su suplicio —cuando le arrancan

las uñas— Cayetana actúa el hecho sobre sus propios dedos y establece la identificación: “Yo voy a ser un héroe como tú” (2’14”). La heroicidad que Paloma atribuía a su propio acto creativo es acá la imitación de los grandes hombres de la patria. En su segunda aparición, el brazo articulado de Olaya se mueve por la animación y Cayetana imita su voz (8’30”) mientras muestra la ilustración frente al espejo donde los dos aparecen a la par, como imágenes.



El retablo.

En su tercera aparición, las imágenes forman parte de un retablo en el cuarto de Cayetana donde comparten espacio con figuritas infantiles y un árbol genealógico (15’13”). El paralelo con el calendario de Paloma, también decorado con otros dibujos y fotos, se completa con la voz de Cayetana que repite “2 de mayo”, una fecha que en el orden histórico corresponde al Combate del Callao y en el personal al nacimiento del hermanito que coincide con su muerte. La intersección de los dos órdenes traslada la idea de heroicidad de uno a otro. La siguiente imagen, que se ubica entre la despedida del padre y la primera vez que el chofer no está en el auto para llevarla a la escuela, muestra la muerte de Francisco Bolognesi durante la Guerra del Pacífico, la derrota del Ejército Peruano coincide con la de Cayetana. La última imagen representa la Conferencia de Guayaquil con una inflexión violenta: el

---

apretón de manos se vuelve un gesto de fuerza con el que Bolívar pone a San Martín de rodillas mientras Cayetana le da voz: “Dos soles no pueden brillar juntos en el mismo cielo”, una frase que ella recupera para sostener la necesidad de su muerte por el nacimiento del hermano.<sup>8</sup> La última intervención sobre las imágenes es involuntaria pero significativa, la sangre que mancha la ilustración de San Martín es la de Cayetana que se corta con uno de los papeles. El universo de la animación se extiende para abarcar el mundo real mientras ella avanza por la casa trazando un rastro de sangre que comienza en las cosas del bebé y termina con la actuación de su muerte en la bañera (86’16”).

Aunque el uso de imágenes e incluso de segmentos animados a partir de ellas traza el paralelo entre las dos películas, las diferencias son significativas. Mientras las de Paloma sostienen o comentan la trama, los collages de Cayetana organizan una trama paralela. Puestos en serie, cuentan tanto la historia peruana como la alegoría de la derrota de Cayetana, su incapacidad para conservar el centro de la vida familiar. La aparición de la historia nacional como discurso cotidiano, además, expande la gran diferencia de *Las malas intenciones*, la referencia constante a lo que está más allá del universo doméstico. La historia irrumpe igual que los grandes acontecimientos políticos del presente. Las imágenes de Cayetana inscriben el film en su especificidad local, como la referencia a los atentados que también tiene lugar en el plano visual y no en el discursivo. Nadie habla de Sendero Luminoso pero sus intervenciones son reconocibles y ocupan varios planos: la montaña incendiada afuera de la ventana, los perros ahorcados y los *graffitti* en la calle. Su circunscripción al nivel de las imágenes equipara el pasado histórico en el que se define la identidad nacional y el pasado reciente que marca la actualidad.

---

<sup>8</sup>Inmediatamente antes, Cayetana dibuja realmente por primera vez en la película mientras habla con su familia que está en el hospital por el nacimiento del hermano. Garabatea un círculo, que podría ser la preparación para una cabeza. Cuando la abuela le dice que el bebé está naciendo, la cámara se acerca a la mano de Cayetana que aprieta el lápiz y tacha el círculo con gruesos trazos negros.

### Diferencia latinoamericana

El denominador común de todos los hechos que rodean el aislamiento doméstico de Cayetana es la violencia, las animaciones le ponen el cuerpo a las heridas invisibles del mundo real, las que ella siente y las que trata de infligir. La sangre que derrama sobre los personajes de los dibujos reproduce, aumentada, la crueldad con que negocia su lugar en el mundo: cuando imagina decirle a la madre que se va a ir al infierno, cuando deja que acusen injustamente a la empleada, cuando asusta a su hermano recién nacido. Un episodio paralelo ilustra la diferencia con *El encanto del erizo*. En esta, Paloma le da un antidepresivo al pez como ensayo de su suicidio y, si bien filma su supuesta muerte, el mismo animal aparece más adelante, libre de su prisión acuática en el inodoro de Renée. Cayetana le da sus pastillas para el asma a uno de sus canarios y no solo logra realmente su muerte sino también la del compañero que, dice sin sentimentalismo, muere de pena. La liberación, en cambio, es el intento fallido de dejar escapar a los cobayos con los que hacen apuestas y que se niegan a abandonar la prisión. Los gestos ilustran la subjetividad de cada una: la curiosidad de Paloma y la heroicidad sanguinaria de Cayetana que repite los motivos de la historia y la política peruanas.



Lima detrás de los muros de la casa.

La insistencia sobre esos aspectos también metaforiza la idea de la diferencia: la irrupción del contexto que violenta los muros de la casa es la misma que modifica los tópicos y los procedimientos estéticos que el cine latinoamericano comparte con otros. La diferencia reside en la voluntad de representar formas del conflicto social: la violencia y el enfrentamiento de clase. Aunque *Las malas intenciones* se desarrolle en un caserón rodeado de muros y rejas de los que los personajes solo pueden salir en auto, hay suficientes secuencias en exteriores para enfatizar su inserción en un contexto donde no solo existen sujetos otros que ingresan al mundo privado —empleados como las domésticas o la portera de *El encanto del erizo*— sino espacios otros habitados por sujetos con los que ninguna relación parece posible. La distancia simbólica contradice la espacial: los vecinos de atrás del muro son el otro extremo del arco social igual que los mendigos que pueblan la calle que Cayetana recorre todos los días. Del lado europeo, en cambio, el afuera al que sale Renée es una continuación del interior que no introduce conflictos nuevos; no es el espacio de pertenencia de las otras clases cuya única representante no se incluye en un colectivo.

La irrupción violenta del contexto es justamente lo que plantean las teorías comparatistas que proponen hacer del método algo más que la búsqueda de modelos e influencias. Los conflictos sociales que aparecen en *Las malas intenciones*, sin embargo, bien podrían responder a las demandas que recaen sobre el “world cinema” como lo define Albano (2015), no tanto el equivalente de la literatura mundial de Moretti sino lo que se opone a Hollywood, con miradas y representaciones alternativas sobre temas y espacios, pero también sometido a las exigencias de los festivales internacionales. A pesar de esta lectura, posible y necesaria, los mismos conflictos son también la forma en que el filme toma distancia e interviene los tópicos y procedimientos de su par europeo. Silviano Santiago (2000) propone que es tarea de la crítica comparatista analizar el uso de los modelos importados como parte de la



creación de un método que revalorice la diferencia frente a la búsqueda de relaciones de influencia. En el paralelo, lo que se evidencia es la voluntad de violentar el modelo, de exponer las contradicciones que en *La elegancia del erizo* están veladas o atemperadas y que en *Las malas intenciones* son parte del mundo exterior cuya violencia irrumpe en la privacidad y modifica las vidas de los personajes y el discurso cinematográfico.

### Bibliografía

Albano, Sebastião Guilherme (2015). "Designaciones del universalismo (el caso del *world cinema*)" en *Imagofagia*, número 12, octubre, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/805/697>. (Acceso: 9 de octubre de 2016).

Amaro, Lorena (2011). "Mensajes en una botella. La intimidad y algunos niños del cine argentino" en *La Fuga*, número 12, abril. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/mensajes-en-una-botella/441>. (Acceso: 9 de octubre de 2016).

Dufays, Sophie (2013). "El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la posdictadura" en *Caravelle*, número 100, Toulouse: Presses Universitaires du Midi, pp. 273-286. Disponible en: <http://caravelle.revues.org/237>. (Acceso: 9 de octubre de 2016).

\_\_\_\_ (2014). "¿Qué dicen los juguetes de los niños? Breve recorrido por cinco películas alegóricas argentinas de la época postdictatorial" en *Cine y ... Revista de estudios interdisciplinarios sobre cine en español*, Vol. 4, número 2, Texas: **Department of Hispanic Studies of Texas A & M University**, p. 18-36. Disponible en: <https://journals.tdl.org/ciney/index.php/ciney/article/view/97>. (Acceso: 9 de octubre de 2016).

Kohan, Walter Omar (2007). *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*, Buenos Aires: Del Estante.

Larrosa, Jorge (2000). "El enigma de la infancia" en *Pedagogía profana*, Buenos Aires: *Novedades educativas*.

Lie, Nadia y Silvana Mandolessi (2012). "Violencia y transnacionalidad en el cine latinoamericano contemporáneo. Sobre *Carancho* (P. Trapero, 2010) y *Los bastardos* (A. Escalante, 2008)" en *Secuencias*, número 35, primer semestre, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5927>. (Acceso: 9 de octubre de 2016).

Moretti, Franco (2015). *Lectura distante*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Rama, Ángel (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: El Andariego.
- Santiago, Silviano (2000). "O entre-lugar do discurso latino-americano" em *Uma Literatura nos Trópicos. Ensaio sobre Dependência Cultural*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Viñas, David (2005). *Literatura argentina y política*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Wood, Robin (2002). "The American Nightmare. Horror in the 70s" en Jancovich, Mark (ed.), *Horror, the Film Reader*, London: Routledge.
- 

\* Mercedes Alonso es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Escribe sobre literatura latinoamericana, literaturas comparadas y cine latinoamericano contemporáneo. Ha participado de los volúmenes colectivos *Historia comparada de las literaturas Argentina y Brasileña* (Eduvim, 2016), *Latinoamericanismo: una utopía intelectual* (Simurg, 2011) y *Latinoamericanismo: canon, crítica y géneros discursivos* (Corregidor, 2014). Ejerce la docencia y actualmente realiza sus estudios de doctorado en la UBA con el proyecto "Literatura del mar en el Río de la Plata". E-mail: meralonsa@gmail.com.