

**“Aguara, guara, gua, tu, tas”: etnovaivén↔entobúmeran
en ¡Asu mare! (2013) y Asu mare 2 (2015),
las películas nacionales más taquilleras de todos los tiempos en el Perú**

**Roxana de la Jara
Florida International University**

**Frank Otero Luque
Bowling Green State University**

USA

Carlos Alcántara Villar es el coproductor, coguionista y protagonista de *¡Asu mare!: la película* (2013) y de la secuela *Asu mare 2* (2015), ambas dirigidas por Ricardo Maldonado.¹ Bajo el apodo de Cachín, Alcántara se interpreta a sí mismo cuando el personaje llega a la adultez. El éxito de taquilla de *¡Asu mare!*—sin precedentes en el cine peruano,² con 3.037.677 espectadores a diciembre de 2016—ha sido superado únicamente por *Asu mare 2*, con 3.038.000 espectadores a esa misma fecha (*Tumblr de Cinencuentro*).³ “En la semana del estreno, *¡Asu mare! 2* se colocó dentro de las 20 películas más taquilleras del mundo con 2.8 millones de dólares, con el detalle de estar exhibiéndose solo en el territorio peruano, a diferencia de casi todos los

¹ La expresión interjectiva “¡Asu mare!” es el resultado de la contracción (aféresis) de la palabra *para* y la omisión de letras (síncopa) en la palabra *madre*, lo que, según Martha Hildebrandt, da lugar a la distorsión de la frase “para su madre” que, en jerga peruana, se emplea para indicar sorpresa o admiración. Carlos A. Gaínza discrepa de Hildebrandt en cuanto a la evolución de la expresión “¡Asu mare!”. En su opinión, “puta madre” devino en “pasu madre” y ésta en “asu mare”, considerando que, “para su madre”, “aunque bien formada [...], no tiene ninguna fuerza expresiva” (“Duda resuelta: asu mare”, *Castellano actual*).

² Al 7 de julio de 2013, *¡Asu mare!* había recaudado \$11 852 786 en el Perú y, al 21 de abril de ese mismo año, había recaudado \$6 402 387 en el extranjero (*Box Office Mojo*); es decir, más de 26 veces su presupuesto de \$700 000 (*IMBd*). Por otro lado, la recaudación acumulada de *Asu mare 2* había ascendido a \$2 148 292 al 26 de abril de 2015 (*Box Office Mojo*).

³ Como referente de comparación, el filme *Pantaleón y las visitadoras* (1999), dirigido por Francisco Lombardi, había tenido 635 137 espectadores a diciembre de 2016, y ocupa el puesto 10 en la puntuación de *Tumblr de Cinencuentro*.

otros *blockbusters* con exhibición internacional (*elcomercio.pe*, 10-04-15)” (Castro Pérez 11). ¿A qué se debe este fenómeno?

En *¡Asu mare!* Cachín es un pícaro, en el sentido literario de la palabra, que vence a la adversidad (estrato social bajo, falta de recursos económicos, desempleo, drogadicción, estafa, etcétera) y llega a convertirse en una estrella de televisión. El guion (Alfonso Santistevan y Carlos Alcántara) está basado en el monólogo cómico unipersonal homónimo que Alcántara inició en el año 2007, en el que recoge algunos aspectos autobiográficos, como haberse hecho conocido por el papel de Machín en el programa cómico de televisión Pataclaun. En clave de humor, el actor honra a su progenitora y, a través de ella, a todas las madres del Perú: “¡Esa es mi vieja! Siempre de pie, no le importó que mi viejo, para variar, se encontrara no habido. ¡Desde el primer día chambeaste [trabajaste] duro para sacarme adelante, vieja!” (0:15).⁴ En la primera parte de la saga Cachín conoce a Emilia y se enamora de ella, pero la pareja no llega a consolidarse. La narrativa intercala escenas de la película con otras del *stand-up comedy*, las que, aunadas al conocimiento que debe tener el espectador acerca de la trayectoria profesional del protagonista en la vida real, contribuyen a completar tanto la trama del film como su significado. Esto sirve también para reforzar la pretendida verosimilitud de la historia. Por otro lado, la secuela—*Asu mare 2*—trata sobre las peripecias que pasa Cachín para conquistar a Emilia, tras vencer el racismo y las diferencias socioculturales, dado que Cachín es mestizo, de extracción social humilde, vive en la unidad vecinal de Mirones (un barrio popular); mientras que Emilia es blanca, de clase social alta, y vive en La Planicie (una lujosa urbanización). Se trataría, pues, de un *Bildungsroman* (novela de formación), considerando que el héroe evoluciona desde su etapa de aprendizaje en los primeros años de edad (*Jugendlehre*), pasa por un período de “peregrinación” (*Wanderjahre*) y, finalmente, alcanza la plenitud (*Läuterung*): “El

⁴ En el argot policial y judicial peruano, una persona “no habida” es aquella inubicable.

relato [...] gira, entonces, de una historia épica de aprendizaje y crecimiento a otra con estructura de cuento de hadas, anclada en la clásica trama de un héroe de origen popular que debe luchar por el amor de una princesa” (Castro Pérez 10). La historia se desarrolla en Lima, desde mediados de los años 1960 hasta finales de la década de 1990.

Ambas películas contienen elementos que sirven para ilustrar claramente el Modelo Epistemológico Etnovaivén↔Etnobúmeran (EV↔EB) de Frank Otero Luque, mediante el cual se explica la construcción de la singularidad cultural del subalterno peruano contemporáneo, que se expresa a través de la llamada cultura chicha. Según Otero Luque, la cultura chicha “[s]e forja por la confluencia de elementos culturales y religiosos que se hibridan en algún punto del [constante] desplazamiento del subalterno entre el blanqueamiento y la cholificación (etnovaivén)” (“La cultura chicha” 42-3),⁵ dependiendo de lo que más le convenga en determinadas circunstancias (ibíd. 2 y 19). Por otra parte, el etnobúmeran—“un boicot autoinfligido en contra de la propia etnia [indígena o mestiza]” (ibíd. 1) —influencia y modifica las singularidades distintivas sincréticas que surgen del etnovaivén (ibíd. 43). El autorrechazo conlleva el anhelo de blanquearse; es decir, al deseo “de parecerse a la clase dominante, conformada tradicionalmente por blancos y blanqueados” (ibíd. 7). Además de la mera pretensión, el blanqueamiento también “se refiere al esfuerzo que hace el subalterno para asimilarse a la cultura occidental con la finalidad de ser aceptado por el grupo de prestigio y, de esa manera, poder ascender socialmente” (ibíd. 7).

⁵ “El blanqueamiento está relacionado con los conceptos de Homi K. Bhabha de mímica y camuflaje, en tanto que la cholificación se vincula a los de hibridez [que toma de Edward Said] y diferencia. De manera similar, el etnovaivén se entronca principalmente con la ambivalencia, pero también con los otros cuatro conceptos antes mencionados” (Otero Luque, “La cultura chicha” 4).

“Mediante la cholificación, el subalterno peruano reafirma sus raíces [étnicas]” (Otero Luque, ibíd. 14). “[S]e denomina cholo tanto al serrano transculturado como al mestizo (indio con blanco) que tiene un fuerte componente andino” (Otero Luque, “La ciudad y los pelos” 1).

Uno de los principales temas de ambos filmes es, precisamente, la estratificación de la sociedad con base en el color de la piel y el afán de blanquearse de los mestizos, en general, y el de Cachín, en particular. Por otro lado, Otero Luque identifica al *encastado*—es decir, el indígena o el mestizo que, cuando tiene poder o se halla encumbrado, reniega de su propia gente—como personaje emblemático del etnobúmeran (27-29); y a la *huachafita*—la mujer “ambiciosa y arribista [...] que hace todos los esfuerzos posibles, muchas veces infructuosos, para blanquearse” (9)—como personaje representativo del blanqueamiento.

¡Asu mare! empieza cuando Chabela, la madre de Cachín (Gisela Ponce de León), está embarazada y consulta a una adivina, quien predice que el niño que lleva en su vientre “será una estrella que brillará en el firmamento”, que le dará muchas alegrías y que “será famoso como el más famoso” (2:21) (El destino extraordinario del héroe clásico). Debido a que Carlos Alcántara es un actor muy conocido en el Perú, el espectador nacional “no necesita llegar al final de la película para enterarse del éxito del protagonista como *clauun* [sic]” (Salinas 257). De hecho, “[l]a película no resiste el visionado de alguien que no esté familiarizado con el protagonista [...] [S]i sólo cambiáramos al comediante por un actor cualquiera, la ficción de la misma historia—con bromas incluidas—no despertaría ningún interés”, señala acertadamente un bloguero que firma en *Filmaffinity* con el seudónimo de Anarkoperezoso.

La vocación farandulera de Cachín empieza a vislumbrarse cuando, en la celebración del cumpleaños de su madre, el pequeño (Dayiro Castañeda), que tiene unos cinco años de edad en ese momento, divierte a los invitados tocando torpemente el cajón y bailando festejo, una danza afroperuana:⁶ “Este chibolo cabezón soy yo. Me

⁶ En la película, probablemente se ha elegido un festejo por encima de un huayno (música netamente andina), porque en el Perú hay una comunidad afrodescendiente porcentualmente pequeña pero culturalmente significativa, y la historia está ambientada en la costa, donde tradicionalmente ha prosperado dicha comunidad.

toca entretener a los tíos. Y a mí que no me gusta...” (10:55), comenta la voz en *off* de Cachín adulto. Un poco más adelante, agrega: “Ese día recibí mi primer sol y así de fácil me empecé a enamorar del mundo del espectáculo” (12:46). Chabela estimula el talento artístico de su hijo decorándole su dormitorio con afiches de cantantes y lo lleva a *Trampolín a la fama*, un famoso programa sabatino de televisión conducido por Augusto Ferrando, que se mantuvo en el aire durante tres décadas (1966-1996). Los referentes culturales que incluye el guion son abundantes y sirven eficazmente para que el espectador, tras apelar a su horizonte de experiencias, pueda llenar los vacíos narrativos. Por este motivo, un espectador que no esté familiarizado con la cultura popular peruana se sentirá perdido y “su alienación comenzará desde los mismos elementos paratextuales, como es el caso del título [*¡Asu mare!*]” (Salinas 257).

En la capital peruana, no es raro que la gente viva una gran parte de su vida en el mismo lugar y, si se trata de una unidad vecinal—un espacio urbano autosuficiente, con plazoletas y lozas deportivas—, que las personas pasen mucho de su tiempo libre interactuando con los vecinos. Por eso Cachín afirma: “Mi barrio es un lugar maravilloso, donde uno nunca se siente solo porque siempre hay alguien dispuesto a darte una mano” (13:07); “En mi barrio se pasa de la cuna a la calle y de la niñez a la adolescencia de un solo salto” (23:34). La Unidad Vecinal de Mirones, en donde él reside, representa a los barrios populares de la ciudad en donde los muchachos paran en patota y se ganan el respeto de sus pares por su habilidad en el fútbol: “En un barrio pelotero como el mío, hay que rajarse en la cancha. No queda otra, pues, porque ahí te respetan por tu habilidad con el balón” (13:37). Una de las razones del éxito de la

Cabe resaltar que, en el binomio blanqueamiento↔cholificación de la dinámica del etnovaivén, el segundo elemento puede ser reemplazado por otras identidades o singularidades étnicas, como por ejemplo blanqueamiento↔negrificación en los países caribeños y blanqueamiento↔ latinización en los Estados Unidos (“Otero Luque, “La cultura chicha” 33).

película es su capacidad de evocar un tiempo glorioso del país. *Perú campeón*—el fondo musical de esta escena—es una famosísima y pegajosa canción en ritmo de polca criolla que Félix Figueroa compuso cuando el Perú clasificó para competir en el campeonato Mundial de Fútbol México 1970.⁷ Pero el barrio también es el microcosmos de una urbe en donde muchos jóvenes consumen licor y drogas y son tentados a delinquir. Por ejemplo, un vecino incita a Cachín y a sus amigos a robar los faros de un auto que se halla estacionado en la calle, pero ellos no lo siguen. En vez de secundar al ladrón, Cachín se oculta detrás de un poste de alumbrado público e imita la voz de una mujer, amenazando al delincuente con llamar a la policía. “Haciéndome el payaso, me iba mejor” (24:22), concluye. El mensaje moralizante es claro: cultivar el arte previene la delincuencia y tiene capacidad redentora.

En cierta ocasión, Chabela es visitada por Marujita (Tatiana Astengo), una agraciada amiga. Cuando la anfitriona le presenta a su hijo, la visitante exclama: “¡Qué blanquito te ha salido! ¡Mira qué [buena] suerte!”. “Sí”, le responde Chabela, lacónica pero enfática (26:11). Luego, Marujita le comenta a Chabela que su pareja—un hombre mayor y desangelado—le ha ofrecido comprarle un apartamento en Miraflores.⁸ “¡En Miraflores!”, repite Chabela sorprendida. “Y así descubrí que billetera mata galán”, concluye la voz en *off* de Cachín, queriendo decir que Marujita, por lo agraciada que es, podría aspirar a que su pareja sea un hombre joven y guapo, pero más importante para ella es que él sea adinerado. Marujita es lo que se conoce en el Perú como una huachafita.

Cuando Cachín alcanza la edad necesaria para hacerse ciudadano, él y Jaime (Andrés Salas), su amigo del barrio apodado el Culi, hacen cola en un cuartel con el

⁷ *Perú campeón* es una canción que ha mantenido su popularidad desde 1970, a tal punto que, recientemente, la letra fue modificada por el grupo musical Los Ardiles con los nombres de los jugadores del equipo peruano en el marco del Mundial de Fútbol Rusia 2018.

⁸ Miraflores es un distrito limeño de clase media con algunos sectores en donde vive gente de clase media-alta.

propósito de obtener la Libreta Militar. “A pesar de vivir en uno de los países más diversos del mundo, a la gente le encantaba marcar las diferencias” (31:42), comenta el narrador antes de que se produzca el siguiente diálogo, cuando un joven de origen andino le reclama a otro afroperuano que intenta burlar el orden de llegada:

—Haz tu cola, *pe* [pues], negro zampón [intruso].

—Oye, serrano: te crees vivo, ¿no? La fila de llamas está por allá.⁹

—Haz tu cola, *pe*. Esta no es la cola de los monos.

[...]

—¿No hay cola para blancos? —pregunta Cachín y todos protestan.

Como puede apreciarse, al indígena se le asocia con el auquénido y al afroperuano con el simio. Arturo Sánchez-Rojas advierte que “[u]na de las formas más comunes de despreciar a alguien consiste en describirlo con atributos zoológicos [...] Si se alimenta bien decimos que ‘come como un caballo’. Si no es muy agraciado decimos que ‘es un mono’. Si no es muy inteligente lo catalogamos de ‘topo, burro, asno’. Si queremos indicar su falta de aseo lo igualamos a los puercos” (499).

En una de las oficinas del cuartel en donde los muchachos se hallan gestionando su Libreta Militar, un soldado confirma en voz alta los datos del amigo de Cachín: “Nombre: Jaime Culicich. Raza: blanca”, y éste voltea orgulloso para hacerle notar a Cachín que lo han clasificado como blanco (33:18). Cuando le toca el turno a Cachín:

—Nombre: Carlos Alcántara. Raza: mestiza (33:48).

—Señor, soy blanco —protesta Cachín.

—¡Silencio! Pelo: negro.

—Es marrón, señor —corrige Cachín.

—Marrón oscuro —asiente parcialmente el soldado—. Ojos: negros.

⁹ Esta es una de las pocas referencias de *¡Asu mare!* y *Asu mare 2* al mundo andino. Resulta desconcertante que lo autóctono aparezca equiparado mayormente con lo afroperuano: la marinera, el festejo, los anticuchos.

—Son marrones, señor —insiste Cachín en su afán de blanquearse.

—Mire hacia la luz —Cachín obedece—. Marrón oscuro, casi negro.

Nariz: aguileña.

A la salida, Jaime se burla de Cachín:

—¡Uy, te cagaron!: “Mestizo” (34:33).

—“Mestiza”, tu vieja.

—¡Oye, mi vieja es blanca y mi viejo es más blanco todavía! Es yugoslavo: Cu-li-cich.

Tanto Cachín como Jaime adolecen de *eurofilia* y de *etnofobia*; es decir, se identifican con lo europeo y rechazan la diversidad étnica fuera de la raza blanca, según la noción que ofrece Quince Duncan (*Contra el silencio* 131). “Y así, mi *broder* [*brother*] Jaime Culicich me jodía con el apellido y yo, pues, me picaba.¹⁰ Ese fue el comienzo de mi etapa de huevón. ¿Acaso tú no has tenido tu etapa de huevón, cuando niegas lo que eres y quieres ser completamente otro. ¡Más huevón...!” (34:44), confiesa Cachín. Uno de los *letimotiv* de *¡Asu mare!* es señalar la actitud errada de muchos indígenas y mestizos que niegan sus raíces y anhelan blanquearse.

En otra secuencia, Cachín y sus amigos van a una de las playas de Miraflores, lejos de la unidad vecinal de Mirones, el barrio donde viven. La cámara enfoca alternadamente a los corredores de tabla—quienes probablemente sí son vecinos mirafloresinos o de algún otro distrito de clase media o media-alta—y, como una caricatura de la cultura chicha, enfoca a Cachín y a sus amigos cargando una sandía y comiendo mango (38:45).¹¹ Ellos admiran la apariencia de los tablistas: “Los *surfers*:

¹⁰ En jerga peruana, “picarse” significa disgustarse o incomodarse y, debido a ello, sentir ansias de revancha.

¹¹ “La cultura chicha es la expresión contemporánea de la singularidad cultural del subalterno peruano y constituye en sí misma un medio de resistencia a la *colonialidad* [Quijano *et al.*]. Se forja por la confluencia de elementos culturales y religiosos que se hibridan en algún punto del desplazamiento del subalterno entre el blanqueamiento y la cholificación (etnovaivén). Influenciadas por el rencor atávico y

bien plantados, bronceados, pelo dorado, chaquiras en el cuello, cremita en la nariz, su camina hawaiana OP [...] Yo quería ser un *surfer* pero no tenía chaquiras” (36:10). Entonces, Cachín se compra ropa de *surfer* aunque no sabe nadar y, dando un claro ejemplo de la ingeniosidad que caracteriza al “criollo” peruano, se fabrica un collar de *pukas* con espinazo de toyo,¹² y se coloca pasta de dientes en la cara para simular un bloqueador solar. Carlos Alcántara declaró a RPP que esta película refleja “la lucha de los peruanos por salir adelante con mucho esfuerzo, utilizando la típica criollada”. En el sentido que lo dice, *criollada* son las acciones que resultan de la viveza y audacia del pícaro.

En *No soy tu cholo*, Marco Avilés explica los motivos por los cuales muchas personas en el Perú—gente como la que representan los personajes de Cachín y sus amigos—desean blanquearse a toda costa: “Ser blanco tiene que ver con tu piel, también con la actitud que asumes frente a los demás, el lugar que quieres ocupar en el ajedrez social, y con el lugar que los demás te dan en ese juego” (73). Según Franz Fanon (1925-1961), las instituciones y los medios de comunicación social han hecho que, “[e]n el inconsciente colectivo [Carl Jung], negro es igual a feo, pecado, oscuridad, inmoralidad” (280).¹³ Negro es sinónimo de “salvajismo y subhumanidad”; en consecuencia, si un negro desea humanizarse [es decir, embellecerse y moralizarse], debe necesariamente convertirse en blanco (ibíd. 280). Lo que afirma Fanon con respecto al negro (específicamente al negro antillano) es válido también para otras razas subalternas, incluyendo a la indígena y a la mestiza.

el etnobúmeran, las singularidades distintivas sincréticas que surgen de este proceso se reafirman, se refinan y se renuevan constantemente” (Otero Luque, “La cultura chicha” 42-3).

¹² Se refiere a los collares hechos con cuentas de coral o con conchas marinas, similares a los que se fabrican en Puka Puka, el atolón de las Islas Cook, en la Polinesia.

¹³ “[H]ay un conjunto de datos, una serie de proposiciones que, lenta y solapadamente, con la ayuda de escritos periódicos, educación, libros de texto, carteles, cine, radio, penetran en un individuo y constituyen en él la visión del mundo de la colectividad a la que pertenece” (Fanon 140). Con esto, Fanon sugiere que los propios negros llegan a creerse el tendencioso discurso.

Cachín y sus amigos también codician a las parejas de los corredores de tabla, “porque todo *surfer* está acompañado de unas diosas de carne y hueso” (38:16). Uno de los del grupo de “advenedizos” se acerca a una de las chicas con el objetivo de entablarle conversación, pero ella lo confunde con uno de los meseros que sirven en la playa: “¡Hola, qué bueno que viniste! Tráenos un cebichito y dos chelitas [cervezas], por fa’.” (38:53). Enseguida lo intenta Cachín y la joven le da cierta cabida:

—¿Cómo te llamas? (40:52)

—Yusepi—le miente Cachín.

—¿Giuseppi, qué? —la chica desea saber cómo se apellida.

—Yusepi Richeti [Giuseppe Ricetti].

—¿Familia italiana?

—¡Claro, desde que nací! Todos los domingos como pasta.

En la mentalidad de Cachín, es mejor proceder de una familia italiana (eurofilia) que ser un mestizo peruano (etnofobia).

“Estaba claro que nosotros no pertenecíamos a ese mundo” (41:47), concluye Cachín. No obstante, obsesionados con esa realidad que no es la suya, él y Jaime se presentan sin invitación en la fiesta de una chica miraflorentina. Desde cierta distancia, Cachín se fija en una de las muchachas y ella, al percatarse, le comenta a su amiga: “¿De qué raza es ese chico? ¿Cholo? ¿Chino? ¿Negro? [...] ¡Ni lo mires! (48:19).¹⁴ Fanon sostiene que el negro es, para muchos blancos, un *objeto fobogénico* [fobígeno] culturalmente construido, desencadenante de ansiedad, temor y repulsión (277). Al juzgar por las palabras de la amiga de Emilia, los cholos y los chinos serían fobígenos para ella también.

¹⁴ Es curioso que el personaje de Cachín sea caracterizado con el cabello ensortijado y no liso u ondulado, como es el que corresponde al fenotipo del actor. Cuando Emilia ve a Cachín por primera vez y le comenta a su amiga que le gustan los rulos del muchacho, ella le responde que es evidente que se ha rizado el pelo de manera artificial (48:48).

Cachín saca a bailar a Emilia y ella accede (49:18). Cuando suena la canción "Another One Bites the Dust" (1980) de Queen, Cachín canta "Aguara, guara, gua, tu, tas" (50:28). Luego tocan un mix de Rubén Blades que incluye el estribillo "I want to live in America", que Cachín canta como "Baila Chulibi en América" (54:48), lo que a Emilia le hace mucha gracia. Cachín se queda prendado de ella. Pasa el tiempo y se encuentran por casualidad en una fiesta realizada en una quinta (cuyo antecedente es lo que antaño se llamaba una jarana de callejón). Ella está bailando festejo con un hombre moreno. "La primera vez que la vi quería ser rubio [blanqueamiento] y ahora quiero ser negro [negrificación]" (1:20:37), se dice Cachín a sí mismo con ironía. Enseguida bailan juntos, conversan—Cachín le dice que ya ha aprendido a pronunciar "Another One Bites the Dust" (1:21:48)—,¹⁵ intercambian números de teléfono y se besan: "Al final, la mujer de mi vida, esa que yo creía inalcanzable; pituca [esnob], lejana; esa que pensé que nunca me aceptaría por ser un *pata* [chico] de barrio, terminó teniendo más barrio que yo" (1:23:40).¹⁶ En la quinta también están divirtiéndose la madre de Emilia (Jossie Lindley) y una tía joven.¹⁷

¹⁵ Pablo Manuel Salinas señala que, en lugar de rebelarse en contra de la imposición cultural, al final de la película Cachín manifiesta que ya aprendió a pronunciar correctamente en inglés *Another One Bites The Dust*, lo que "le provocara las vergüenzas de su etapa de 'huevón'." (265). Salinas califica esta actitud de "amansamiento cultural" (265). En nuestra opinión, aprender inglés o cualquier otro idioma extranjero no significa ceder o subyugarse al imperialismo, sino, por el contrario, superarse. No obstante lo dicho, cabe mencionar que, en *Asu mare 2*, vestido con una casaca estampada con la bandera de los Estados Unidos (¿eurofilia o parodia?), Cachín se presenta en el consulado norteamericano para solicitar una visa de turismo, pero se la niegan porque—según se insinúa—no sabe hablar inglés (41:24). Este hecho puede ser interpretado como la necesidad que tiene el subalterno de asimilar la cultura hegemónica para poder sobrevivir a ella y lograr sus objetivos. Raúl Castro Pérez nos recuerda que, en los años 80 y 90, muchos peruanos deseaban emigrar a los Estados Unidos y que conseguir una visa a ese país era sinónimo de "reconocimiento y coronación social" (33).

¹⁶ La expresión "tener barrio" significa en el Perú poseer las habilidades sociales necesarias (lo que incluye dominar la jerga, mostrar una actitud de seguridad y autosuficiencia, y conocer la psicología y los valores populares) para poder desenvolverse bien y hacerse respetar en un ambiente, si no marginal, de bajo estrato socioeconómico.

¹⁷ "Los sectores medios urbanos y la clase dominante de la sociedad peruana tendieron, al parecer, a buscar su propia versión de criollismo [en las prácticas jaraneras] frente a la invasión andina. No podían aceptar que los indios y mestizos ofrecieran su arte y su cultura como símbolos populares de la

Asu mare 2 empieza con la boda de Emilia Rizo Patrón Prado de la Riva Agüero Miro Quesada y Osma Brescia (apellidos que aluden a representantes del poder político, económico y social en el Perú) y, sencillamente, Cachín. Los amigos del novio irrumpen en la iglesia haciendo escándalo. Manteniendo el tono paródico de todo el filme,¹⁸ uno de ellos carga una sandía y otro un radio reproductor:

—¿Qué te pasa, Cachín? No nos querían dejar entrar (2:25) —le increpa el Culi.

—¡No pueden empujar la puerta y meterse!

—¡Oye! ¿Qué te pasa, Cachín? Somos tus *patas* [amigos].

—Pero acá no están invitados...

—¿Qué? ¿Te damos vergüenza, ¿no? Nosotros que hemos sacado la boleta militar juntos, que hemos ido a fiestas juntos, a La Nené [un prostíbulo] juntos. Cachín, ¿qué te pasa? Tú no eres así.

El Culi se le acerca, lo acaricia e intenta besarlo en la boca (2:55). Esta imagen homoerótica es reemplazada por la escena final de *¡Asu mare!*, en la que Cachín y Emilia se besan en la quinta. Rompiendo la cuarta pared, Cachín mira directamente a la cámara y exclama “¡Asu mare!”, dando a entender que lo anterior había sido un sueño.

La historia de *Asu mare 2* empieza propiamente con la escena en que Cachín conversa con sus amigos del barrio acerca de Emilia (5:05) y, luego, se anima a llamarla por teléfono (6:05):

—Aló.

nacionalidad peruana, a la vez que necesitaban alguna raíz propia, algún punto donde apoyarse para legitimar culturalmente su peruanidad” (Lloréns Amico 78).

¹⁸ Una definición amplia de parodia es “any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice” (Simon 9). En *¡Asu mare!* el hecho de que todos los textos intradieгéticos (afiches, letreros y otros) deban ser leídos de izquierda a derecha refuerza el tono paródico del filme.

—¿Emilia?

—Sí, ¿quién es?

—Aguara, guara, gua, tu, tas —se identifica Cachín.

Cachín y Emilia se citan para ir al cine y acuerdan que él pasaría por su casa a buscarla. Cuando Cachín se presenta en la puerta de la mansión, Florencia (Patricia Portocarrero), la empleada doméstica, lo confunde con el jardinero (porque, probablemente, para ella es impensable que una persona con el aspecto de Cachín pueda codearse con los patrones). Entonces, él se desanima a entrar (10:30), pero llama a Emilia por teléfono para disculparse por no haber acudido a la cita y convienen en encontrarse otro día en una discoteca (11:30). Cachín elige cuidadosamente la vestimenta que usará esa noche para causarle una buena impresión a Emilia, pero al llegar ella le hace el siguiente comentario:

—¡Hola, Cachín! ¿Vienes de grabar? (14:12) —recordemos que Cachín interpreta el personaje de Machín en el programa cómico de televisión Pataclaun.

—¿De grabar? —pregunta sorprendido.

—Sí, pues. Por la ropa...

Emilia le pregunta dónde vive y en qué colegio estudia (15:00); es decir, le hace dos de las preguntas clásicas mediante las cuales los limeños de clase social alta establecen si un interlocutor desconocido es o no uno de sus pares. Cachín le dice que vive en Miraflores y que estudia en el Colegio Markham, un exclusivo centro educativo británico en la capital peruana.¹⁹ Al final de la velada, cuando Cachín acompaña a Emilia hasta su auto, se besan.

¹⁹ Para establecer la posición social de una persona, además de preguntarse la zona dónde vive y en qué centro académico estudia o ha estudiado y/o en dónde trabaja y qué puesto desempeña, las otras preguntas de rigor son cuáles son sus apellidos, en qué balneario veranea y a qué clubes pertenece. Si salen a relucir los nombres de personas con la que, no por coincidencia, ambos interlocutores tienen trato, uno de ellos, el más presuntuoso, probablemente dirá la trillada oración “Lima es una aldea”, dando a entender que “todo el mundo se conoce” en esa ciudad de 8 millones y medio de habitantes... (Otero Luque, “La tía Caramelo” 83).

Cachín y sus amigos asisten a la inauguración de una muestra de arte en donde Pami (Anahí de Cárdenas), una amiga de Emilia, está exponiendo. Emilia ha invitado a Cachín y le ha dado entradas adicionales para que vaya con sus amigos; sin embargo, Cachín no quiere ir con ellos porque siente que lo avergüenzan. Pero los amigos descubren las tarjetas de invitación en la mochila de Cachín, se las arrebatan y se presentan en la galería:

— ¿Son tus amigos del canal? (26:47) —le pregunta Emilia.

—Sí, son del canal. Trabajan en una telenovela como cavernícolas —le miente Cachín. La palabra cavernícola alude a primitivismo.

[...]

— ¿Podemos ir con ellos un ratito? —le sugiere Emilia, interesada en conocerlos.

—No, porque te contagian. Vamos a seguir viendo por acá.

Al final de la velada, Cachín acompaña a Emilia hasta su casa y ella lo invita a pasar. Al poco rato, los padres de Emilia llegan de la calle y ella les presenta a su invitado:

—Me llamo Carlos. Hola. Mucho gusto (34:25) —Cachín se aproxima a Elena (Denisse Dibós), la madre de Emilia, para darle un beso de saludo en el cachete, pero ella le extiende la mano para guardar las distancias y él, desconcertado, se la besa.

—¿Carlos qué? —le pregunta el padre de la joven.

—Carlos Alcántara. Mucho gusto, señor.

La madre de Emilia le hace una seña a Cachín para que prosiga. Espera que él diga cuál es su apellido materno.

—¡Richeti! —le miente Cachín.

—¡Ah, Ricetti! ¡Qué bonito! Del sur de Italia —comenta Elena.

—Sí, ¿conoce? —le pregunta Cachín, receloso.

—¡Claro! De allí es mi familia —reafirma la señora.

—Con razón, sentía como que estábamos conectados —remata Cachín.

La conversación prosigue en torno a una colección de huevos decorativos Ivanov (¿Fabergé?) que Elena exhibe con orgullo sobre la chimenea de la sala. Cachín le comenta que a una prima suya también le apasionan los huevos rusos (34:56).²⁰ En este corto diálogo, aparentemente intrascendente, puede apreciarse la importancia que tienen los apellidos en la (alta) sociedad limeña, la marcada eurofilia de Cachín y de Elena, y el anhelo de igualarse (blanquearse) del pretendiente de la chica. Cuando Cachín se retira, Emilia le pregunta:

—Oye, ¿seguro que sabes cómo irte? (35:35).

—¡Sí, no te preocupes! Tengo una tía por acá. Chau.

Lo que Cachín, falsamente, quiere darle a entender a Emilia es que su familia es del mismo estatus. En ese sentido, Cachín es la versión masculina de la huachafita (tiene actitudes parecidas a las de Marujita, la amiga de su madre); sin embargo, en el Perú, que es un país machista, no suele hablarse de huachafitos, en masculino, aunque el varón sea igualmente arribista y palangana (Otero Luque, “La cultura chicha” 10).²¹ En la siguiente escena se le ve a Cachín caminando por una de las plazas de su barrio y declinando la invitación de sus amigos a que se una al grupo para compartir una botella de cerveza (36:15) (etnóbúmeran). Esta situación se repite más adelante (48:32). En otra ocasión, también desdeña jugar al fútbol con sus amigos de toda la vida (36:39).

Luego de salir a divertirse juntos, Emilia al volante de su auto—un Mercedes Benz— insiste en llevar a Cachín a su casa, pero él hace que lo deje frente a un edificio

²⁰ Probablemente, se refiere a los huevos decorativos con incrustaciones de joyas que la joyería Fabergé, en San Petersburgo, manufacturaba para la realeza rusa. Alexander Ivanov (en la película se menciona a Igor Ivanov) es un coleccionista de arte especializado en joyas Fabergé.

²¹ “Las expresiones huachafo y huachafería no sólo aluden a alguien o a algo ordinario y de mal gusto, sino también a la afectación y exageración de ciertos modales que exhiben algunos subalternos con el afán de presumir que pertenecen a la clase dominante” (Otero Luque, “La cultura chicha” 9).

de lujo ubicado en Miraflores y le dice que no la invita a pasar porque están remodelando el *pent house* en donde, supuestamente, vive (37:25). Cachín también se avergüenza de su amigo apodado el Culi, que sirve de camarero en un lujoso restaurante en donde el primero se halla almorzando con Emilia, sus padres y allegados a la familia. Cuando el Culi le pasa la voz, Cachín lo desconoce, fingiendo que se trata de un admirador del personaje de Machín y que quiere que le firme un autógrafo (54:07):

—Así son: no me dejan ni comer... —les comenta Cachín a los padres de Emilia —. ¿Cómo te llamas?

—Culi.

—¿Ese es tu nombre?

—Así me dicen mis amigos. Gracias señor importante —le responde con una mezcla de sarcasmo y resentimiento—. Permiso.

Enseguida, Ricky (Christian Meier), un amigo de Emilia que está enamorado de ella, le pregunta a Cachín:

—¿No tienes nada que decirle a tu enamorada y a su familia? (55:07).

— No —le responde Cachín.

—Creo que hay muchas cosas que deberíamos de saber de nuestro querido amigo —Ricky (en combinación con Felipe, para quien trabaja) abre una carpeta y de ella extrae documentos—. Carlos Alberto Alcántara Aguilar. Nació en la Unidad Vecinal de Mirones en el cercado de Lima, donde vive hasta la actualidad. Estudió la primaria en el colegio parroquial Santísima Trinidad y terminó la secundaria en la Gran Unidad Escolar Hipólito Unanue. Pero lo grave del asunto es un antecedente policial por consumir sustancias prohibidas en la vía pública. Y, para cerrar con broche de oro, tengo unas fotografías de nuestro simpático Carlos con su mejor amigo y, adivinen quién es... Por casualidad, el muchachito que se acaba de acercarse a la mesa y que él trató como si fuera un *fan* que le pedía autógrafo. ¡Qué mal, Carlitos! Tratar así a

tu mejor amigo... ¿Por qué? ¿Porque es un enano impresentable? ¿Porque es un esperpento que trabaja de mozo? ¡Mal, mal, muy mal!

Emilia le pregunta a Cachín si lo que dice Ricky es cierto y Cachín lo admite (56:23). Cachín se para de la mesa y se va. Emilia va tras él y lo alcanza a la salida del restaurante:

—Oye, ¿de verdad crees que me tragué el cuento de que estabas en el [colegio] Markham, “Aguara, guara, gua, tu, tas”? (56:50).

—Entonces, ¿Por qué no me decías nada?

—Porque me dabas risa, pues. Porque quería seguirte la corriente, nada más. Estaba enamorada de ti, de tus bromas, de tus ocurrencias [...] ¿Crees que soy tan estúpida para no poder enamorarme de alguien de Mirones? [Pero] yo no puedo estar enamorada de alguien que no esté orgulloso de quien es, de alguien que [a quien] le avergüenzan sus amigos, donde vive; de alguien que no se quiere. Simplemente, no puedo estar enamorada de alguien que miente...

Marco Avilés sostiene que “[l]a raza no solo se ‘mejora’ teniendo hijos con alguien de piel más clara, sino acumulando más dinero, pasando por una universidad costosa, *mudándote a otro barrio, podando las ramas del árbol genealógico, cortando tus raíces, olvidándote de dónde vienes* [énfasis nuestro]” (73-4). Esto se refleja en la crisis de valores de Cachín, que se avergüenza de sus orígenes, sobre todo de su familia y amigos, e intenta negarlos y alejarse de ellos en un ciego afán de conquistar el amor de Emilia como bien supremo y emblema de superación social.

Cuando Cachín vuelve a su barrio, sus amigos, resentidos, lo rechazan (58:08). Se ha quedado solo y busca consuelo en su madre, quien reflexiona: “Ahora comprendo por qué nunca la trajiste [a Emilia] para conocerla. Esta casa también te avergüenza (59:23) [...] ¡Pero negar al Culi, Cachín, tu amigo de siempre, tu *pata* de toda la vida! Quizá esa chica nunca te perdone. Bueno, la olvidarás con el tiempo y podrás seguir

adelante. Pero si tus amigos nunca te perdonan, ¿vas a poder seguir adelante con tu vida como si nada? Entonces Cachín intenta infructuosamente reconciliarse con sus amigos del barrio (1:00:13).

Pasa el tiempo y Cachín se encuentra por casualidad con Emilia en las instalaciones del canal de televisión en donde él trabaja. Emilia está allí como participante en un concurso de marinera (negrificación).²² Ricky y Kurt (Rodrigo Sánchez Patiño) —el amigo que secunda siempre al primero—la acompañan como espectadores. A propósito del baile tradicional, Ricky le comenta a una de las chicas de la audiencia: “Ya sabes cómo *son los peruanos* [énfasis nuestro]: se emocionan con todo lo autóctono” (1:06:02) (cholíficación/negrificación). Es claro que Ricky no se siente peruano, a pesar de que, probablemente, haya nacido y crecido en el Perú (etnofobia). Cachín reemplaza a la pareja de baile de Emilia porque éste se siente indispuerto. A pesar de la improvisación forman un buen dúo y dan un buen espectáculo. En agradecimiento, Emilia decide invitar a Cachín a la celebración de su cumpleaños en la mansión de La Planicie. Cuando los padres de Emilia ven llegar a Cachín, intercambian entre ellos las siguientes opiniones:

—No voy a permitir que se vuelva a juntar con ese drogadicto que, encima, vive en Mirones —advierte Felipe—. *Esa gente* [énfasis nuestro] no es sino resentida (01:10:40) [La actitud prejuiciosa del padre de Emilia denota etnofobia].

—Hay Felipe, ese comentario ya estuvo de más. Tampoco, tampoco. Nosotros no somos racistas —refuta Elena.

—¿Quién dice? —le responde Felipe, asumiendo su postura sin hipocresía.

²² Maida Watson señala que los bailes peruanos retratados en las pinturas de Mauricio Rugendas (1802-1858) y de Pancho Fierro (1809-1879), “en especial la zamacueca y la moza mala, están identificados con el nuevo nacionalismo y la identidad nacional” (59). La marinera tiene sus orígenes precisamente en la zamacueca.

Sin que lo sepa Cachín, Emilia ha convocado al Culi, haciéndole creer que trabajará de mozo en la fiesta. Emilia junta a Cachín y al Culi y propicia que se amisten (1:11:01).

Por instrucciones de Ricky, Kurt coloca de manera furtiva en la mochila del Culi uno de los huevos rusos que colecciona Elena, con la finalidad de inculparlo de robo y, de esa manera, descalificar a Cachín y a su amigo ante Emilia y sus padres (1:12:39).

Cuando Elena descubre el robo durante la fiesta, Cachín sale en defensa del Culi:

Creo que acá hay una confusión. Él es incapaz de robar. Lo conozco prácticamente desde que nació. Es mi mejor amigo y lo quiero mucho, y pongo las manos al fuego por él [...] [N]o entiendo cómo en esa mochila está ese huevo. Señora—dirigiéndose a Elena—, ¿porque somos de barrio tenemos que ser ladrones? [...] Somos honestos, somos honrados. Mire, señor—dirigiéndose a Felipe—, si quiere llame a la policía. Y, si lo meten preso a él, también tendrán que meterme preso a mí. (01:13:37)

Probablemente, uno de los momentos más esperados por la audiencia es aquel en el que Cachín recapacita, se muestra solidario con su amigo (salvo por la figura del encastado, el pueblo peruano es tradicionalmente solidario), y refuta uno de los prejuicios de la clase dominante que más perjudica al subalterno: vincular a la clase social de bajos recursos económicos necesariamente con deshonestidad y criminalidad.

Los sospechosos son denunciados a la policía. Emilia intercede ante su padre para que le retire la denuncia a Cachín (1:16:40), pero éste le advierte que no abandonará a su amigo. Luego, admite que Emilia y él pertenecen a dos mundos irreconciliables:

Somos de dos mundos distintos, totalmente diferentes [...] ¿Me estás pidiendo que me vaya y que lo deje encerrado, sabiendo que es inocente? Eso no se hace con los amigos. Mi familia y mis amigos son lo más importante en mi vida. Ellos han estado conmigo en las buenas y en las malas. Ya cometí un error: una vez lo negué. Ahora no lo voy a volver a

negar [...] Te quiero mucho y estoy súper enamorado de ti, pero, ¿me pides que me vaya contigo? No lo voy a hacer. Tú sigue tu vida sin mí, porque yo sin ellos no puedo vivir. Enciérrenme a mí también con él.
(01:17:50)

En este caso, entre el blanqueamiento y la cholificación/negrificación (familia, amigos, raíces), prevalece lo segundo. Emocionados por las palabras de Cachín, los amigos del barrio, que han acudido a la comisaría, lo aplauden (1:19:00). Cachín y Emilia se separan. Después, él la llama por teléfono varias veces pero no lo comunican con ella.

Una tía de Emilia (Katia Condos) que había estado tomando fotos durante la fiesta le entrega las respectivas impresiones a su sobrina. Casualmente, en una de las fotografías se ve a Kurt introduciendo el huevo Fabergé en la mochila del Culi. Cuando se descubre la verdad, Emilia va a Mirones en compañía de Pami a buscar a Cachín, donde lo encuentra a punto de jugar un partido de fútbol con sus amigos del barrio. Se disculpa ante el Culi y ante Cachín. Enseguida se aparecen Felipe, Ricky y Kurt, que han ido siguiéndola. Emilia le dice a Ricky que no quiere volverlo a ver nunca más y le muestra a su padre la fotografía incriminadora. Al darse cuenta del engaño, Felipe despide a Ricky del trabajo: “¡Lárgate! No te vuelvas a aparecer por la oficina. Estás despedido” (01:26:05). Incluso Kurt le da la espalda a Ricky, porque éste cínicamente le echa la culpa de todo en un intento desesperado por defenderse. “¡Fuera, mierda!”, le dice Kurt y todos los presentes corean la frase mientras Ricky se marcha. Triunfa la justicia. Cachín y Emilia finalmente se besan y se dicen el uno al otro que se aman.

Tras un fundido en negro, aparecen Cachín y Emilia contrayendo matrimonio religioso (1:27:38). Enseguida, se ve la fiesta de celebración de la boda. Elena baila salsa con Cachín mientras que sus amigos del barrio, vestidos de forma huachafa, guardan bocaditos en una bolsa y en un recipiente de plástico para llevárselos; una costumbre de mal gusto que se asocia a la clase baja. Luego, se les ve al lado del buffet

japonés (considerado chic), batallando para comer sushi con palitos. Se contentan cuando descubren a una anticuchera preparando pinchos de corazón de res (anticuchos)—un platillo netamente afroperuano—en un brasero. La incongruencia de tipos de comida es adrede, probablemente con la intención de sugerir la posibilidad de coexistencia de dos tradiciones gastronómicas (a modo de sinécdoque del entramado social) tan dispares: una elegante y distinguida (como Emilia y su entorno) y la otra popular (como Cachín y su entorno).

Durante la fiesta tocan un festejo y Emilia lo baila con su padre. Inesperadamente, el Culi y Pami se besan. Durante el festejo, hacen un trencito en el que, todos mezclados, participan con alegría. Cachín y Emilia se besan y, cuando salen de la casa, siguiendo la tradición, los asistentes les arrojan granos de arroz como augurio de felicidad. Es significativo que, en vez de partir en una limusina, la pareja lo haga a bordo de una flamante camioneta *pick up* (1:34:09): el Cachín de a pie ahora se moviliza en un vehículo motorizado asociado a la clase trabajadora, y Emilia ha renunciado al Mercedes Benz para irse con su esposo. En las escenas finales, en blanco y negro para indicar que se trata del vídeo de la fiesta, aparece Chabela, quien, con micrófono en mano y mirando directamente a la cara, le dice a Cachín que el amor siempre triunfa. (01:34:29). Luego, le toca el turno de hablar a Felipe: “Hijita de mi alma [...], sé que vas a ser muy feliz porque te vas con un muchacho que ha demostrado un respeto y una dignidad del carajo” (01:34:42) y le da al yerno la bienvenida a la familia. Después, Elena celebra la unión con una metáfora alusiva a la sociedad peruana: “Yo estoy segura que tú y Cachín van a formar un hogar maravilloso con esos dos mundos increíbles que se han juntado” (1:34:50). También les dedican unas palabras los amigos de Cachín—incluyendo al Culi, que ahora se ha convertido en pareja de Pami, reforzando así el puente que se ha tendido entre las dos esferas sociales—; Florencia, la empleada doméstica, quien los insta a tener muchos hijos—

anticipando el tema de *Asu mare 3*—; y los colegas de Cachín en Pataclaun (Carlos Carlín, “Toni”, y Johanna San Miguel, “Queca”), quienes le dicen en son de chanza:

—Cholo fino, así nomás no vas a encontrar a otra gringa sin olfato (1:13:13).

—Sí, porque te apestan las patas y ella no se ha dado cuenta.

—Y la boca. Acuérdate, cuando estés más viejo, peor va a ser.

Aunque se trate de una broma, es desconcertante que al final de la película, cuando el “héroe” ya ha alcanzado la plenitud (*Läuterung*), se reitere la falsa noción de que, necesariamente, existe un vínculo entre subalteridad y suciedad (Los guionistas de *Asu mare 2* son Carlos Alcántara y Alberto Rojas Apel).²³ Después de otro fundido, aparece una foto en blanco y negro de Carlos Alcántara y de su esposa en la vida real, echados en la cama, con las manos entrelazadas, mirándose con ternura” (1:35:20).²⁴ Mientras va pasando la lista con los títulos de crédito, aparecen algunas escenas del *making of* de la película.

El éxito de *¡Asu mare!* y *Asu mare 2* obedece a varias razones. Primero, la figura de la madre es altamente valorada en la sociedad peruana. El hecho de que Alcántara le dedique el monólogo unipersonal y los filmes a su propia madre y, por extensión, a todas las madres peruanas debe de ser, por sí mismo, estimulante para los espectadores,

²³ José Guillermo Nugent sostiene que, en la jerarquización de la sociedad peruana “se optó por dar un particular significado a la suciedad” y que tal impureza, considerada como una suciedad primordial, “fue el verdadero elemento de reconocimiento cotidiano, ante la dificultad sensorial de distinguir nítidamente un fenotipo de otro” (49-50). Asimismo, Wilfredo Ardito Vega explica que la palabra serrano “no tiene en el Perú una connotación geográfica sino cultural: alude a un ser primitivo, *sucio* [énfasis nuestro], ignorante” (56). Asociar el color de la piel a hábitos de higiene es un estereotipo étnico; es decir, una creencia infundada, exagerada y simplista—efecto Bandwagon—, que el creyente se resiste a desestimar aunque existan evidencias desvirtuándola (John Harding, 1968; Thomas Pettigrew, 1980) (Marger 52).

²⁴ La esposa de Carlos Alcántara es Joselyne—Jossie—Lindley Artieda. En el Perú, el apellido Lindley, de origen británico, se asocia inmediatamente al del exitoso empresario Isaac Robinson Lindley Stoppanie (1904-1989), presidente de J.R Lindley e Hijos S.A. (los fabricantes iniciales de la bebida gaseosa Inca Kola), cofundador de Panamericana Televisión y uno de los promotores de la fundación de la Universidad de Lima.

más todavía si se trata de una madre abnegada, como la de Cachín, que tiene que criar a sus hijos sin el apoyo del padre. Segundo, Carlos Alcántara es un actor conocido, admirado y querido por el público, que se contenta genuinamente de sus triunfos profesionales y amorosos.²⁵ “Su trayectoria es [...] referencial y modélica, algo que [la audiencia] celebra con risas y empatía” (Castro Pérez 31). Tercero, Cachín es un digno exponente de la cultura chicha; en consecuencia, una gran parte de la audiencia puede identificarse muy fácilmente con esta peculiar combinación de héroe-antihéroe que se hibrida en el sujeto chicha, incluyendo su modo de pensar, de comportarse (jerga, lenguaje verbal y corporal, modales), su forma de vivir (casa, barrio, vestimenta), sus experiencias personales y sociales; en especial, sus estrategias de asimilación y resistencia, así como sus peores defectos (entobúmeran). Cachín es “el epítome del héroe social criollo y pícaro, de cuna humilde, solo dueño de su talento, que se está haciendo a sí mismo: un simpático modelo de ser, distinguido por sus frases rápidas e ingeniosas, quien con sus habilidades sociales ha sabido abrirse paso entre los distintos mundos sociales en los que se desenvuelve” (ibíd. 31). Cuarto, se trata de una historia de éxito, que supone la posibilidad de una gran movilidad social; es decir, contradice—quizás con cierta ingenuidad—la postura determinista de que el destino de las personas está signado por condicionamientos de diversa índole (color de piel, extracción y estrato social, capital social, poder adquisitivo).²⁶ Todo lo contrario: si te lo propones, si te esfuerzas, si cultivas tus talentos (aunque no se hace mucho énfasis en la importancia

²⁵ “La película [*¡Asu mare!*] atrae porque a través de ella queremos conocer mejor a ése que consideramos casi de la familia, porque lo hemos visto envejecer frente a las cámaras, queremos verlo triunfar porque nosotros también queremos triunfar y vernos reflejados en él” (Anarkoperezoso).

²⁶ Pierre Bourdieu denomina capital social a aquél basado en redes de relaciones sociales, generalmente conformadas por miembros influyentes de la misma clase social, que permiten obtener puestos de trabajo, beneficios económicos, políticos y demás, gracias a un acuerdo tácito de mutua reciprocidad y cooperación. En *Esquema de una teoría de la práctica* [*Outline of a Theory of Practice*] (1972), Bourdieu destaca la manera en que el capital social es un factor que agudiza el nivel de inequidad social. Y en *El sentido práctico* [*Le sens pratique*] (1980), este sociólogo francés desarrolla el concepto de *habitus*, que explica la manera en que la clase social a la que pertenece un individuo influye decisivamente en su manera de sentir, pensar y actuar.

de la educación) y si eres honesto, puedes vencer cualquier obstáculo (incluyendo la discriminación racial y las diferencias de clase social), y vas a triunfar. Gracias a su astucia y a su audacia—dos elementos esenciales de la criollada, de la viveza del pícaro, de la “pendejada”—,²⁷ y a la fuerza de carácter que lo aleja del consumo de drogas, Cachín alcanza la fama y conquista el corazón de su amada.²⁸ “Por tanto, no importa que desde el saque se nos revele el final [de la película]. Por el contrario, asistimos entretenidos y satisfechos justamente porque conocemos el final, y porque queremos disfrutar, ritualmente, del proceso mismo. Proceso que repasamos una y otra vez en nuestras aspiraciones acentuando en los momentos felices” (Castro Pérez 30). Quinto, es una historia de reconciliación de mundos dicotómicos (blancos, ricos y “refinados” versus no blancos, pobres y ordinarios) que, tradicionalmente, se han hallado muy separados y distantes el uno del otro en el Perú. La reconciliación supone que se ha hecho justicia y que el villano ha sido repudiado por sus reprobables acciones en contra del héroe. Quizá no por coincidencia el personaje de Ricky pertenece a la clase hegemónica. Sexto, se refuta el estereotipo de que la gente menos favorecida suele ser delincuente y, por el contrario, se refuerza la noción de “pobre, pero honrado”.²⁹ Séptimo, la intertextualidad y los referentes culturales son abundantes en ambas

²⁷ Según el Diccionario de la Real Academia Española (RAE), un pendejo es un tonto, un estúpido. Sin embargo, en el Perú esta palabra tiene un significado opuesto, ya que alude a una persona astuta y taimada.

²⁸ “El amor romántico, inexorablemente, resulta ser el puente más eficaz: la película recurre a la más segura intertextualidad del género narrativo preferido, en una versión actualizada de los cuentos de hadas” (Castro Pérez 29).

²⁹ “Los [peruanos] nos pavoneamos de ‘pobres, pero honrados’. Con esta frase machacona queremos decir que la pobreza no excluye la honradez, las virtudes morales, la probidad de la vida; y por correlación suponemos que la riqueza no es patente de humana dignidad [...] Con el ‘pobre, pero honrado’, el [peruano] se levanta entre los harapos para ostentar su riqueza humana [...] Por encima de la condición de paria, emerge la condición de hombre. Nunca la brujer [escasez de dinero] se miró tan sublimada. En un honor ser pobre si además se es honrado” (Azuela Güitrón 244). En este texto hemos reemplazado el gentilicio “mexicano” por el de “peruano” para ilustrar la noción de “pobre, pero honrado” que, así como en México, se tiene en el Perú.

películas. El espectador reconoce fácilmente lugares icónicos (por ejemplo, el coliseo Amauta), a animadores de la televisión antiguos y contemporáneos (Augusto Ferrando, Gisela Valcárcel), canciones más recientes y otras de antaño (*Perú campeón*, el vals *Todos vuelven*) y demás. Esa familiaridad motiva la nostalgia del espectador por un pasado no tan lejano—con algunas pinceladas de gloria, como la clasificación para competir en el campeonato Mundial de Fútbol México 1970—, y que perciba estas películas como un tanto suyas. Octavo, el sentido del humor de Cachín—que se ríe de sí mismo—calza perfectamente con el del público. Los realizadores de estos filmes conocen muy bien la idiosincrasia del peruano criollo o acriollado y de la cultura chicha.³⁰ Noveno, *¡Asu mare!* y *Asu mare 2* rompen con una tradición de películas nacionales que abordan temas sórdidos, tales como la pobreza y la marginalidad, la desigualdad cultural, social y económica, el abuso de poder, la discriminación y el terrorismo;³¹ por el contrario, transmiten un mensaje esperanzador. Décimo, los años en que se estrenaron ambos filmes—2013 y 2015, respectivamente—coinciden con una época en la que, gracias a la maduración de la cultura chicha, que ha alcanzado un nivel de plenitud, en el imaginario colectivo peruano la tradicional pirámide social de “blanco-rico” en la cúspide y “no blanco-pobre” en la base le ha cedido el paso a una figura romboide en cuya diagonal horizontal, cada vez más ancha, mucha gente que antes se consideraba de una clase social inferior ahora se percibe a sí misma allí ubicada (Castro Pérez 29). Aun cuando hay recelos entre los de arriba y los de abajo, y sin olvidarse de las diferencias, el nuevo orden admite puentes entre ambos grupos—“sean

³⁰ Contrariamente a nuestra opinión, en la percepción de Pablo Manuel Salinas “[l]a risa y autocrítica, el efecto de ‘reírse de uno mismo’, pretendido a nivel de conciencia del texto no se consigue sino reafirmando la misma estructura social de donde surge la evocación. No hay mayor connotación de carnavalización o de un “mundo al revés” (aunque sea momentáneamente reservada a la jarana), precisamente porque no es [son] la o las ‘culturas no oficiales’ las que se manifiestan en el texto, sino una simpática enumeración de costumbres y bromas aferradas a una sociedad tradicionalista” (265).

³¹ Desde luego, hay excepciones. Por ejemplo, la película *Pantaleón y las visitadoras* (1999) dirigida por Francisco Lombardi, cuyo guion se basa en la novela homónima de Mario Vargas Llosa, es muy jocosa.

sacralizados, como [...] el matrimonio religioso, o sean profanos como las fiestas [...] [especialmente las de jarana criolla con ritmos afros incluidos]—que tienden vasos comunicantes” (ibíd. 29).³² Toda estas razones, explican la magnífica recepción de las películas *¡Asu mare!* y *Asu mare 2*, las más taquilleras en la historia del cine nacional peruano.

© Roxana de la Jara y Frank Otero Luque

³² Por el contrario, Pablo Manuel Salinas es escéptico acerca del papel nivelador y conciliador que juega la jarana criolla en el filme: “La jarana en el caso de *Asu mare* se inscribe dentro de una visión ordenada, evocadora y a la vez festiva que cumple la función social de otorgar guías de identificación de ‘lo limeño’ en el 2013 bajo las banderas de un criollismo del siglo XX [...] El éxito sin precedentes de *Cachín*, se inscribe desde mi punto de vista en la indefinición identitaria de una megalópolis temerosa de aventurarse a romper el cordón umbilical de su herencia colonial” (266).

Obras Citadas

Arakoperezoso. “Un film sólo para peruanos”, *Filmaffinity*, Blog.
<<https://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/750370.html>>

¡Asu mare! Dirigida por Ricardo Maldonado, Tondero Producciones, 11 Abr. 2013.

Asu mare. *Box Office Mojo*. Red.
<http://www.boxofficemojo.com/movies/intl/?page=&view=byweekend&wk=2013W_27&id=fASUMARE01>

“*Asu mare* y las 10 películas peruanas más taquilleras de todos los tiempos”. *Tumblr de Cinencuentro*, www.cinencuentro.com, 14 Abr. 2013, Blog.
<<http://blog.cinencuentro.com/post/47998864185/asu-mare-y-las-10-pel%C3%ADculas-peruanas-m%C3%A1s>>

Asu mare 2. Dirigida por Ricardo Maldonado, Tondero Producciones, 9 Abr. 2015.

Asu mare 2. *Box Office Mojo*. Red.
<<http://www.boxofficemojo.com/movies/intl/?page=&country=PE&id=fASUMARE201>>

Ardito Vega, Wilfredo. *Reflexiones Peruanas: por un país sin discriminación*. Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, 2009.

Avilés, Marco. *No soy tu cholo*, Debate, 2017.

Azuela Güitrón, Mariano. *Derecho, sociedad y estado*. Universidad Iberoamericana, Departamento de Derecho, 1995.

“Carlos Alcántara entusiasmado con rodaje de película *Asu mare*”, Redacción, RPP Noticias, 6 de agosto de 2012, 4:40 PM, Radio.
<<http://rpp.pe/famosos/chollywood/carlos-alcantara-entusiasmado-con-rodaje-de-pelicula-asu-mare-noticia-509181>>

Castro Pérez, Raúl. “En *¡Asu mare!* todos somos protagonistas’: rituales de clase y distinción en el nuevo cine de entretenimiento peruano”, *Cuaderno de trabajo* 39, Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Ciencias Sociales, 2017.

“Duda resuelta: asu mare”. *Castellano Actual*, Universidad de Piura, 4 de junio de 2013.
Red. < <http://udep.edu.pe/castellanoactual/duda-resuelta-asu-mare/>>

Duncan, Quince. *Contra el silencio: Afrodescendientes y racismo en el Caribe continental hispánico*, EUNED Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2001.

Lloréns Amico, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos*, Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Indigenista Interamericano, 1983.

Lombardi, Francisco. “Francisco Lombardi ‘Si solo hacemos películas como ¡Asu mare! nuestro cine no crecerá’,” entrevista con Óscar Miranda, *La República*, 11 de agosto de 2001. < <https://larepublica.pe/archivo/730678-francisco-lombardi-si-solo-hacemos-películas-como-asu-mare-nuestro-cine-no-crecera>>

Marger, Martin. *Race and Ethnic Relations: American and Global Perspectives*. Cengage Learning, 2015.

Nugent, José Guillermo. *El laberinto de la choledad*. Fundación Friedrich Ebert, 1992.

Otero Luque, Frank. “La cultura chicha: entre el etnovaivén y el etnobúmeran: estrategias de resistencia y singularidad cultural del subalterno peruano”. *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 7, no. 27, 2018, pp. 1-54.

---. “La ciudad y los pelos: la representación del indígena peruano en *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa.” *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 6, no. 24, 2017, pp. 1-27.

---. “La tía Caramelo”. *Poetas y narradores del 2005*. Instituto de Cultura Peruana, 2005, pp. 83-88.

Salinas, Pablo Manuel. “Muerte y resurrección del sujeto criollo en el cine peruano: un estudio de la película *Asu mare*”. *A contra corriente*, vol. 14, no. 1, 2016, pp. 250-69.

Sánchez-Rojas, Arturo. “Crudeza y eufemismo en el habla popular”. *Hispania*, vol. 57, no. 3, pp. 498-500.

Simon, Dentith. *Parody (The New Critical Idiom)*. Routledge, 2000.

Watson, Maida. “Arte y literatura en el costumbrismo peruano decimonónico”. *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma*, no. 6, 2006, 41-62.