

# La violencia urbana en *Ciudad de M* de Oscar Malca: de la obra ficcional al texto fílmico

MICHÈLE FRAU-ARDON

Université Paul Valéry, Montpellier III

---

## The urban violence in *City of M* by Oscar Malca: from the fictional production to the cinematic text

---

### Abstract

Adapted from the novel *Al final de la calle*, *City of M* shows us a dramatic vision of the limeña society marked by the terrorist phenomenon of Shining Path. We will analyse how the fictional story is transferred to the cinematic text, as well as giving an account of how the political violence of the 80's and 90's became social violence, generating different ways of transgression and exclusion. Among the more exacerbated manifestations we can find: the rejection of the Andean people from the mountains, crimes, drug trafficking, alcohol abuse, sadomasochistic practices, attempts of collective rape, which take place in the specific neighbourhood of Magdalena del Mar. The film is given to be seen through a group, the *esquineros*, who spend their lives in a corner to simply see the time passing, a *dead time*, according to Romeo Grompone. However, we will privilege the semiotic analysis of M, the main character, who wanders off, between discontent and cynicism, trapped by the oppressive atmosphere in which many limeños of an extinct middle class live. M, as it is highlighted in this little letter, aims at the problematics of identity. Indeed, he introduces himself in his present time with this appellation, making it impossible to reconstruct his past and not even a faint projection towards his future can exist. He comes from nowhere, lives in chaos, in a *shitty town*, Lima, as it is called in the film, and such context can only end in self-destruction.

**Key words:** Lima, 80's and 90's. Shining Path. Rape. Identities and alterities.

---

### Resumen

Adaptada de la novela *Al final de la calle*, *Ciudad de M* se nos ofrece una visión dramática de la sociedad limeña marcada por el fenómeno terrorista de Sendero Luminoso. Además de analizar cómo se traslada la ficción novelesca al texto fílmico, daremos cuenta de cómo la violencia política de los años 80 y 90 pasó a convertirse en violencia social, generando diferentes formas de transgresión y de marginación cuyas manifestaciones más exacerbadas -rechazo de los serranos andinos, delitos, narcotráfico, abusos de alcohol, prácticas sadomasoquistas, intento de violación colectiva- se dan en el barrio específico de Magdalena del Mar. Si bien se da a leer la película a través de un grupo, los *esquineros* que se pasan la vida en la esquina, para simplemente pasar el tiempo, *un tiempo muerto*, según Romeo Grompone. Privilegiaremos el análisis semiótico de M, el personaje central, quien *camina sin rumbo*, entre malestar y cinismo, atrapado por el ambiente opresivo en el que viven muchos jóvenes limeños de una ya extinta clase media. M, como lo viene subrayando esta sencilla letra, apunta a la problemática identitaria: en efecto, él se presenta exclusivamente con este apelativo, en su presente, por lo cual no se puede reconstruir su pasado y ni siquiera existe una tenue proyección hacia su futuro. Sale de la nada, vive en el caos, en una *ciudad de mierda*, Lima, como se la puede calificar en la película, y tal contexto solo puede desembocar en la autodestrucción.

**Palabras clave:** Publicidad. Investigación. Ideología. Desigual. Feminismo.

---

### Preámbulo

A modo de presentación, empezaré definiendo el ambiente general que predomina tanto en la novela *Al final de la calle*, de Oscar Malca (1993), como en su traslado al cine, *Ciudad de M* (2000) a través del paratexto de Agustín Pérez Adalve, de la revista Oiga: *Una aproximación a los jóvenes que se paran en la esquina (esquineros) y dedican su existencia a matar el tiempo y a hablar de cualquier cosa, sobre todo de cómo prolongar el vacilón*. (Epígrafe, p.1), así como en la dedicatoria del propio autor: *A mi padre, por haberme enseñado a pelear, a mi madre, por haberme resistido* (Malca, 2000:7).

¿Qué da a leer el texto fílmico que la novela silencia? ¿Cuáles son las semejanzas y las discrepancias que alimentan los dos textos? En última instancia, ¿cómo definir los aportes potencializados por la escritura fílmica?

### La ficción novelesca: Al final de la calle

*Al final de la calle* llevó inicialmente el título de la película, *Ciudad de M*, dirigida por Felipe Degregori.

Respecto a la estructura, la novela está compuesta por 19 capítulos discontinuos –salvo un caso– y tres viñetas de ambiente denominadas “Rutas de Magdalena”. De la tercera está sacado el extracto que proponemos, *Violetas*. De modo general, la novela tiene, sobre todo, una impronta nacional en la colección de relatos de Oswaldo Reynoso (1961). Con *los modelos norteamericanos comparte la rebeldía individual, la desazón ante la disolvencia de los ideales sociales y una especie de parálisis emocional/afectiva que se impregna en un discurso distante* (López Degregori, 2017). El narrador M se da a leer como un personaje inasible: sobre él se deslizan las emociones y los sentimientos, nada lo abruma, nada lo angustia. M es un muchacho de los años 80: gusta algo de cine, consume drogas, se embriaga, recibe golpes, y busca trabajo. Las condiciones de animalidad de su propio entorno generan su reflexión. En efecto, él no deja de *carburar*, o sea cuestionarse sobre las andanzas y el destino de un joven en una ciudad en pleno deterioro, una ciudad de M, actitud que contrasta con la de sus amigos: Coyote, el Gordo, Rubén, Ato, Caníbal, Pacho, Patillo, Bigote, todos apodos, y Silvana, la enamorada de M y de los otros: *Todos sus amigos eran graciosos...Tenían la vida regalada: se la lle-*

*vaban fácil: o el infortunio estaba muy lejos de sus alrededores o no se daban cuenta de nada, pero, se preguntó, ¿acaso él era como ellos?* (Malca, 2000:113), suspense que encuentra su respuesta en el extracto *Violetas*.

El texto ficcional presenta a modo de prólogo un testimonio autobiográfico titulado *Ciudad de M*:

«En febrero de 1984, durante una pelea callejera en el Rímac, me partieron la pierna en dos. Estuve enyesado cerca de ocho meses (pude estarlo menos tiempo, pero una noche de borrachera me volví a golpear) y a los 25 años eso significaba no solo exasperante postración [...] sino el hecho insoslayable de haber quedado indefenso ante cualquier posible agresión que pudiera venir de las calles limeñas» (Malca, 2000: 9).

Así que el prólogo no solo nos ofrece una fuerte carga emocional sino que también nos traslada a los años 80 y 90 en que el Perú sufrió la violencia de Sendero luminoso. Dentro de una dialéctica civilización *versus* barbarie, su fantasma recorre las páginas, acrecentando la violencia de la marginalidad juvenil: trompadeiras, arreglos de cuenta, robos, consumo de drogas baratas, ataques de los pirañitas, intento de violación, todo ello con música caleta de fondo, el rock underground. Los escenarios que presenta la novela no están limitados a Magdalena y distritos aledaños, pero sí que en todos predomina una carga extrema de violencia urbana.

Respecto a la estructura, el extracto escogido *Violetas* está enmarcado en el tejido ficcional entre un episodio que narra el encuentro de un partido de fútbol, Alianza contra Universitario, partido al que asisten con entusiasmo y violencia la pandilla de M, y en el pasaje siguiente la espera de M y de Rubén en un paradero de autobús.

*Violetas* inscribe una pseudo-escena de violación colectiva en un coche que se aleja por la avenida del Ejército, en Magdalena del Mar, un distrito que bordea el Pacífico; digo *seudo* pues los esquineros todos amigos de M no logran finalizar el acto.

### Aproximación semiótica

De modo abrupto, la violencia nos atrapa de lleno: el rapto de una muchacha, de noche, por la pandilla que circula lentamente en el taxi del

gordo, avenida Brasil, Magdalena del Mar. El discurso apunta a una violencia de género, identificado claramente en el tejido ficcional con la palabra «hembra»; ello desde la perspectiva de la violación colectiva. En efecto, abundan los términos relacionados a la misma: *¡No le sueltes la boca, carajo! Tápasela, tápasela! [...] presionando con todas sus fuerzas, M, con el cuerpo doblado, le sujetaba las piernas, (p. 191), controlar las piernas de la chica, todos se esforzaban en tapar a la muchacha con el cuerpo, agarrar a esa cojuda (p. 192), la agarró del slip y se lo arrancó de un tirón (p. 192).* Frente a este desenfreno de las pulsiones eróticas masculinas, la 'hembra' se resiste desesperadamente: *la chica movía la cabeza frenéticamente, se zafaba, alaridos (p. 191), la hembra no dejaba de contorsionar el cuerpo, pugnaba por gritar (p. 192), la hembra saltó como un pescado (p. 193).* El ambiente está al servicio de la violencia: fuera, nadie se da cuenta, dentro del taxi suena la banda sonora de un rock underground.

El segundo enfoque del texto es los preámbulos de la violación. Ya quitado el slip celeste, se descubre el pubis de la muchacha a través de signos muy sugestivos: *un alargado triángulo de piel blanca en cuyo centro ondeaba un pequeño oasis de rojizo y denso vello púbico. (p.193).*

### El texto fílmico: *Ciudad de M*

El autor reconoce haber estudiado cine mientras estaba de alumno en San Marcos, a partir de los años 80. Por lo cual no podremos ignorar que estaba enterado de las técnicas del séptimo arte y las usará explícita e implícitamente –lenguaje metafórico (violación/prostitución), lenguaje simbólico (final del extracto) que dura 6 minutos... En el *post scriptum* recuerda el impacto del cine italiano en sus obras: *no solo sus historias me divertían o conmovían, también me fascinaba la forma en que las narraban y ponían en escena, fuera un melodrama, un spaghetti western, una comedia social o una de gladiadores (p. 224)* Para sintetizar, reconoce que *obras como Ragazzi di Vita, Los Inútiles y Los Desconocidos de siempre han sido influencias decisivas en [su] novela, por ejemplo (p. 224).*

Al confrontar los dos textos, narrativo y fílmico, notamos dos elementos no coincidentes: el primero, la estructura; o sea, dos marcos diferentes, aunque preexistentes en la novela, enmarcan el texto fílmico. El capítulo *Violetas*, no nombrado en la película, está inserto entre una escena en que M y

su novia Silvana padecen un ataque súbito de las pirañas y otra escena en la que M vagabundea por una calle desierta; el segundo elemento es que en la novela todos participan del intento de violación: el loco Mario, el gordo Rubén, Coyote, M *versus* en el texto fílmico, Coyote inicia el proceso y lo acaba simbólicamente –los otros están al margen, en especial M.

### Análisis

(F1) Cámara exterior. Un taxi en primer plano, un plano frontal; un cuadro dentro de otro; un encuadre que marca el principio de una secuencia en que el taxi está a punto de actuar. Va a pasar algo. Una música rock underground participa del suspense. Al principio de la secuencia, los grupos metaleros con *Guns'n Roses* (hard rock americano) y, al final de la misma, una canción de los *Cramps*, un grupo clave en la historia del rock&roll; ambos fondos sonoros marcados por el “sema” de la violencia.



(F2) Plano de una muchacha desde el interior de un coche.



Fuera, una chica en la acera. Está esperando... Pide un taxi, pero no lo toma. ¿Es una prostituta o no? Por lo menos resulta ambigua su postura; sola en plena noche, en una esquina, con los vestidos sugestivos.

Dentro del coche Coyote protagoniza la escena. La mirada del espectador pasa por la subjetividad del mismo. Todos están esperando. El fondo luminoso rojo marca el distanciamiento con M, desfasado por el juego de la luz amarilla encima. Está aislado. Es Coyote quien toma la palabra: *¡Qué buena hembra!* (F3) Mientras M intenta reprimir su deseo –posesión de la chica– y convencerle de renunciar: *¡es mi vecina!* El coche avanza lentamente. Sobre la acera, la chica sigue mirando la avenida. Volvemos al plano subjetivo de Coyote: Coyote mira a la muchacha y en sus ojos se nota el deseo: la muchacha se torna objeto que se funde con el decorado: visión de conjunto, perspectiva hori-



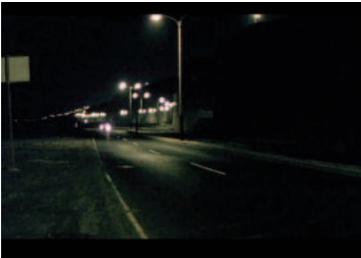


zontal donde aparece recta, igual de apariencia como los tres palos –faroles apagados– que la rodean.

(F4) Un plano nuevo: una casa azul con un fondo de luz; un coche que se para en la esquina. El espectador no ve; se sugiere que... la acción pasa detrás del coche, lo que quita a la escena su aspecto violento. La cámara se aleja a la par que se oyen los gritos de la chica. Rapto de la misma “botada” a la parte trasera del coche luego de que se la envuelva en un trapo rojo. Primer plano sobre la radio, con la voluntad de enmascarar la voz de la joven. Intento de silenciarla, a través de gestos –taparle la boca– y del lenguaje: *Putra madre, estate quieta, a la mierda con la gente*, se pone a gritar Coyote. Pánico de los otros que le echan la culpa: *se nos va a acabar todo por tu culpa*. En el coche, primeros planos –planos cercanos–; la cámara móvil sigue a los personajes; impresión de confusión. (F5)



Coyote gesticula con movimientos bruscos, se divisan cuerpos entremezclados, uno a la derecha, otro a la izquierda. El espectador está extraviado en el espacio cerrado del taxi donde solo se perfilan los rostros a contraluz, lo que da una impresión de sofocación; sofocación realmente vivida por la chica raptada e impotente, inmovilizada por los chicos.

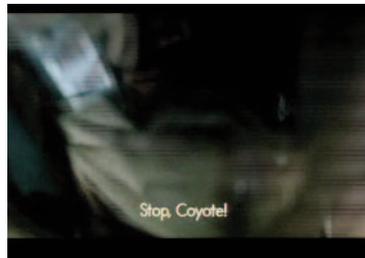


(F6) El coche vuelve a arrancar. Al fondo las luces muestran que el taxi se aleja de la ciudad, abandona la civilización para ingresar en la otra fase oscura, la de la barbarie sin mirada ajena, la de la violación colectiva. En la pantalla, el coche avanza a nuestra altura y pasa con calma, ya sin ningún ruido de música dentro. Luego, los planos cortos imposibilitan la apertura de la visión, al solo permitir que el espectador adivine lo que está pasando.



(F7) Se percibe bastante excitación en el interior del taxi, prueba de que la pandilla está a punto de actuar. En ella destaca Coyote. Ahora es un individuo aislado por haber franqueado los límites: el sema de la transgresión y la noción de culpa caracterizan este momento en que se notan los efectos de la luz: roja sobre todos, verdosa sobre él para enfatizar su carácter inquietante, siniestro. Coyote le arran-

ca la braga a la chica, le mira el pubis con codicia: *es que está buscando ¡déjate quieta! ¡qué buena hembra! ¡déjate quieta!* (F8) Él la acaricia, la desinfecta con ron; esta vez es una prostituta en la mirada subjetiva de Coyote, que es quien nos impone su mirada. No obstante, queda la duda: la chica había llamado un taxi. La representación de la prostitución se articula en torno a dos tópicos: el primero, el estar sola de noche en plena esquina; el segundo, a la prostituta se le asocia la suciedad.



Además, el discurso inscribe el intertexto bíblico: desinfectar a la prostituta es lavarse del pecado y éste inscribe la dialéctica del Bien y del Mal. Este episodio de la desinfección aísla a Coyote de los otros; ellos no participan, cada uno se encuentra con las propias responsabilidades y con su conciencia. Poco antes de ser violada, la chica se inmoviliza. Coyote le quita el trapo rojo en que la habían envuelto y notan todos que ella se ha perdido los sentidos: tiene la palidez de un cadáver, sus labios están cerrados, yace inmóvil. Tiene sacudidas cada vez más fuertes: *¡Se le traga la lengua! ¡Se le está tragando la lengua! ¡Se está muriendo! ¡Se va a morir!* –grita el Gordo. (F9) Deciden ‘echarla’ como un vulgar paquete.



Sigue avanzando el coche hasta llegar a un descampado; en paralelo se abandona la civilización: vemos imágenes cada vez más confusas de una ciudad de la que se alejan los chicos. En el coche todos están muy nerviosos. Coyote: *¡abre la puerta!* M, al margen, se resiste y no lo hace. Es el pasajero delantero el que viene a ayudar a Coyote. Ambos depositan el cuerpo inerte de la muchacha y rabioso, Coyote, le desgarrá con violencia la blusa, señal de un acto sexual evidentemente consumado, última humillación que ensucia a este cuerpo epiléptico. El pecho de la chica aparece desnudo, y él la mira con delectación; la blusa abierta y el pecho así entregado inscriben el deseo reprimido de Coyote y apuntan a la representación socio cultural de una mujer violada, con la bestialidad masculina por una parte, y el abandono –desnudez y vulnerabilidad– por otra, siendo esa vuelta un desecho, otro más en medio de este entorno de deterioro. (F10) El paisaje participa de la profundidad de las



emociones. Desde afuera M está mirando. Podemos suponer que será el peso de la culpabilidad que también aquí se manifiesta a través del juego de colores: rojo y verdoso. En contraste, planos cercanos, fijos que dan una impresión de calma profunda, aquello que choca con la falta de humanidad del acto.



(F11) M sale del plano. Percibimos la imagen confusa del coche: no se nota la matrícula, aunque luego aparece ésta claramente; juegos con lo que está cerca y lo que está lejos. M pasea solo por el descampado. Una luz brota, no sabemos de dónde. Volvemos a una mirada subjetiva de M. Él ve un coche parado y dos individuos salen a por la muchacha y la llevan al interior del coche. Se oye una música extradiegética que da al episodio un matiz extraño.



(F12) El encuentro simbólico. Aparece un transexual. Casi se puede hablar de una *aparición*, una encarnación de la conciencia. Debido al entrecruzamiento de signos, una superposición de un discurso religioso –el mea culpa– sobre otro tipo de discurso que calificamos de género –un hombre hecho mujer– dicha escena se da a leer desde una perspectiva simbólica. Notamos que en aquel momento, se trata más bien de un meta discurso que crea otra producción de sentido, el cual viene reforzado en el film por un montaje específico. En efecto, el espectador no es capaz de identificar la fuente de la luz misteriosa que ilumina este entorno desértico en el que aparece y desaparece sucesivamente un travesti, mensajero en cierta medida de la palabra divina: he aquí donde se perfila la ruptura de los códigos sociales; a saber: el que rechaza su condición masculina al disfrazarse tornándose mujer, signo del sema de la transgresión, es el que paradójicamente posibilita una forma de rescate.

Los dos personajes se encuentran en un plano/contra plano interno. No hay sitio para otros, o para algo, lo cual permite el enfrentamiento entre ambos, no un enfrentamiento físico, sino verbal. La cámara encuadra a M; el transexual está ligeramente al lado. El travesti entabla un diálogo: *¿Qué estás buscando por acá en estas soledades? ¿Tienes algo que ver con la chica?* M lo niega todo: *Nada. ¿Qué chica?* Cambio de plano. Mientras

tanto, se dibuja la curva de la calle iluminada por una serie de faroles, y arranca el coche con la chica a bordo lentamente, con los faros que proyectan una luz deslumbradora que atraviesa la oscuridad de la noche.

(F13) Pasamos a un contraplano externo. La cámara ya no va a dejar a M, que se encuentra de espaldas, a la derecha. Un sonido largo que desgarrar el silencio sirve de preámbulo al drama que se está forjando. Ahora bien: el diálogo o embrión de diálogo que van a intercambiar los dos protagonistas, el travesti y M, no solo será el pretexto para enterarnos del destino de la chica, muerta o viva, sino que pone en cuestión la responsabilidad individual y colectiva desde el sesgo de la cuestión de género.



A este nivel del análisis, nos permitimos presentar brevemente el momento que identificamos en tanto que clímax en este intercambio.

Travesti: *Los hombres sois unos desalmados [...]* versus M: *¿Estaba muerta?*

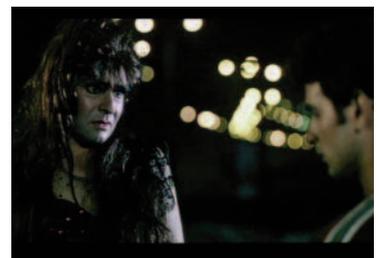
Travesti: *¿Tienes algo que ver con ellos?* versus M: *¿Estaba muerta o no?*

Travesti: *¿Tienes algo que ver con ellos?* versus M: *No, solo preguntaba por preguntar. [...]*

Travesti: *Los hombres son así. Se les dan de machito pero a la hora de la obra son unos cobardes* versus M: *¿Tú la viste? ¿Estaba muerta?*

En definitiva, ¿qué constatamos? M está atormentado por el acto del intento de la violación colectiva y, sobre todo, por el modo en como todos abandonaron con cobardía al cuerpo de la chica. Le interpela su conciencia y ésta se metaforiza en la voz del travesti: *Veo en tu corazón, quieres ser un chico malo pero no puedes, me inspiras compasión.*

Última imagen: Esta escena está en desfase con la precedente por el movimiento de la cámara que parte del transexual, y en un movimiento muy amplio, envuelve todo el espacio hasta incorporar a M. Lo coge en brazos como si lo perdonara. (F14) A través del signo de la prostitución, que combinamos con el diálogo moralizador del travesti: *voy a rezar por ti, me inspiras compasión, que Dios te ilumine y que guíe tus pasos*, percibimos la redistribución de la figura cristiana de María Magdalena, la prostituta pecadora, penitente y elegida, la que ungió al Señor con perfumes y le secó los pies con sus cabellos (Lucas, 7). ¿Qué hace el transexual? Deja la pregunta de M



en suspense, se entrega a él, *quédate conmigo*, solo le contesta después de un cierto tiempo, da la vuelta para tranquilizarle: *Amigo ella estaba viva*. Así que, a nuestro entender, el enfoque no es la víctima, pues no la pueden violar y, a pesar del choque emocional, sobrevive. Entonces esta chica es antes bien un acicate que nos permite reflexionar sobre el modo cómo se lee la prostitución desde el enfoque de la mirada masculina.

### Conclusiones

Es de notar que Sendero luminoso y su correlato, la violencia, irradian tanto el texto ficcional como el texto fílmico. Ahora bien, la primera clave de descodificación se ha centrado en una puesta en abismo de la violencia. Notamos cómo el texto nos atrapa en un proceso perfectamente elaborado, con 'peldaños' de violencia que se concretan en: violencia urbana, (entrevistada en el film) versus violencia barrial versus violencia individual a la par que colectiva o sea interpersonal a través del acto de la violación. En este sentido, bien se puede estimar este film como un testimonio de la historia del Perú, en su forma más dramática. *La violencia que generó el terrorismo provenía de la actividad guerrillera de Sendero Luminoso y en menor grado de otro grupo terrorista, el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru* (Tiznado, 2010).

La segunda clave de descodificación reside en la doble lectura de la prostitución: o fantasmada (la muchacha de la esquina estará haciendo la calle) o real (transexual que vende su cuerpo). A través de las dos representaciones, una hembra que no es una prostituta –¿serán todas las hembras prostitutas? y una mujer que no es mujer sino travestí– se cuestiona tanto la ley de género como los fundamentos de la virilidad (violencia, violación versus cobardía, huida). En definitiva: ¿qué significa ser hombre?

La tercera clave de descodificación remite a la dialéctica identidades versus alteridades. Muchas son las huellas que atestiguan de un cierto distanciamiento de M respecto al grupo de sus amigos, ellos mismos en situación de marginación. Así que otra vez, se nota una nueva puesta en abismo, un M que se auto margina en un grupo ya marginado. Este proceso amplifica la soledad de un sujeto que sufre evidentemente de un aislamiento existencial, lo cual cuestiona otro nivel, el del sujeto y de su con-

ciencia; en otras palabras: el texto fílmico enfoca en la alteridad bajtiniana. A lo largo del extracto seleccionado, los actos concretos de M repercuten decisivamente en su otro yo, el de la conciencia que tiene de sí mismo, conciencia que se autorrefleja en la persona del travestí, o sea la palabra ajena, en la última escena del escenario vacío del descampado. En aquel instante estalla el conflicto entre sus visiones del mundo y el modo en que siembran el terreno de su conducta:

«Nuestro proceso de formación ideológica es precisamente la lucha intensa en nuestro fuero interior por la supremacía de los diversos puntos de vista ideológico-verbales, los modos de enfoque, las orientaciones, las valoraciones» (Bajtín, 1975:162).

### Referencias bibliográficas

BAJTÍN, M. (1975): *Estética de la creación verbal*, traducido por Bubnova, T., México: Siglo XXI, 1982.

*Ciudad de M*, Felipe Degregori. (DVD distribuido en España por VANGUARD CINEMA, 2000).

LÓPEZ DE GREGORI, C. y ESLAVA, J. (2017): «La ciudad secuestrada: cuatro autores de la narrativa peruana de los noventa» en <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/.../1647>

MALCA, O. (1993): *Al final de la calle*, Perú: El Santo Oficio. 2000.

TISNADO, C. (2010): «Al final de la calle: Lima, Ciudad de M», *Dissidences: Vol. 4: Iss. 7*, Article 10.