

En *Alias "la Gringa"*, la lealtad que surge entre un hábil ladrón de bancos y un preso político redefine el cine criminal peruano al mostrar a un malhechor carismático atrapado en la convulsa realidad social del país.

UN BARRIDO POR LA ESCEN DEL CRIMEN:

CIEN AÑOS DE CINE CRIMINAL

ESCRIBE **CARLOS TORRES ROTONDO**

CINTA DE ACORDONAMIENTO

En los albores de mi adolescencia cayeron en mis manos dos libros que encauzaron mis gustos literarios: *La novela negra* (1980), un ensayo de Javier Coma, y *Detective privado* (1981), una antología de relatos de la revista *Black Mask* preparada por Herbert Ruhm. Ambos revelaban una tradición heterodoxa capaz de prescindir del investigador, de la pesquisa e incluso del asesinato. Su verdadero núcleo no residía en un conjunto de convenciones narrativas, sino en la centralidad del delito como fenómeno social.

Si se acepta esta premisa, dicho campo narrativo no puede definirse por la presencia de determinadas figuras o mecanismos argumentales, sino por la centralidad de las conductas delictivas como fenómeno social. Desde esta perspectiva, Ferdinando Spina propone una definición amplia del cine criminal: "Desde un punto de vista criminológico, las películas criminales son todas aquellas cuyo tema central es el crimen y sus consecuencias" (2017, p. 2). Para los fines de este artículo entenderé el cine criminal como un macrogénero flexible definido por una situación narrativa: la presencia de una transgresión a la ley, observada desde la perspectiva del delincuente, del investigador, de la víctima o de cualquier otro implicado. Bajo esta categoría se reúnen el *whodunnit*, el *film noir*, las películas de gánsteres, el *heist film*, el *procedural*, el *giallo*, el melodrama *noir*, el *prison film*, buena parte del *thriller*, etcétera.



Foto: Cinencuentro

A EN EL PERÚ

Esta vertiente suele asociarse al entorno urbano; sin embargo, es fruto de una hibridación espacial. Javier Coma (1995) señala:

> En cierto modo, la narrativa *hard-boiled* consistía en la aplicación de los cánones del *western* a la crónica de los nuevos universos urbanos, con los cambios del espacio horizontal de la naturaleza agreste por el vertical de los altos edificios, de los *sheriffs* por la policía, de los proscritos por los gánsteres, del jinete solitario por el detective privado con actitud individualista. (p. XIV)

Por ello, aunque sin detenerme demasiado, tendré en consideración el ámbito rural. Eso sí, quedan fuera del presente estudio todos los filmes asociados a lo sobrenatural y lo fantástico.

La aplicación de esta categoría al caso peruano reviste un interés particular. En una sociedad donde, como señala Alfonso Quiroz, la corrupción no es un hecho aislado, sino "un elemento sistémico, enraizado en estructuras centrales de la sociedad" (2013, p. 25), resulta pertinente preguntarse qué nos dice el cine sobre esa realidad, qué modalidades criminales privilegia y hasta qué punto las distintas películas se adscriben —plena o parcialmente— al macrogénero criminal.

El espacio disponible obliga a un recorrido necesariamente exploratorio. Para este barrido por la escena del crimen dividiré el análisis en cuatro etapas —prehistoria, Ley 19327, Ley 26370 y descentralización— y comentaré los casos más significativos. En síntesis, propongo que, pese a su desarrollo irregular y a sus fronteras porosas con otros géneros, el cine criminal constituye una tradición identificable dentro de la historia del cine peruano.

CRIMINOGÉNESIS (1922-1972)

Llamo prehistoria cinematográfica al periodo de nuestra producción fílmica del que no se conservan copias o que, aun conservándose, permanecen inaccesibles, y cuyo conocimiento depende solo de reseñas, noticias y otros documentos de época. En el caso peruano, esa tarea arqueológica encuentra un apoyo indispensable en los estudios de Ricardo Bedoya sobre los orígenes de nuestro cine.

El argumento de *Camino de la venganza* (Luis Ugarte y Narciso Rada, 1922), primer largometraje peruano de ficción, reúne algunos delitos que recorren el imaginario nacional: el asesinato de una mujer en una mina por parte de un administrador extranjero apellidado McDonald, el secuestro de una muchacha indígena y su intento de corrupción en la ciudad, así como la venganza final por parte del marido de la víctima (Bedoya, 1997, p. 33). La vieja confrontación —todavía vigente— entre campo y ciudad, entre regiones y capital, entre lo autóctono y lo extranjero, ya aparece delineada aquí.

He podido distinguir tres cintas de ambientación rural que incorporan de modo parcial algunos elementos del cine criminal. El más célebre de nuestros bandoleros inspira dos de ellas. *Luis Pardo* (Enrique Cornejo Villanueva, 1927) presenta la venganza como eje argumental. El mismo personaje reaparece en *Su último adiós* (Sigifredo Salas, 1938), película sonora que incluía números musicales. Por su parte, la región del Perené sirve de escenario a *Sangre de selva* (Ricardo Villarán, 1937), segunda producción de Amauta Films: una historia de aventuras centrada en la persecución de un hombre que cometió un homicidio en defensa propia.

Mucho más próximas al policial resultan las películas ambientadas en entornos urbanos. *La banda del zorro* (Mario Musseto, 1930) constituye el primer *whodunnit* del cine nacional (Bedoya, 1997, p. 104). En ella, la organización criminal homónima asesina a un millonario sin móvil aparente. Desde el punto de vista estilístico, la película es deudora de los seriales cinematográficos de la época, especialmente en las persecuciones filmadas en el cerro El Agustino. El rodaje fue accidentado y dejó varios heridos debido a la escasa experiencia técnica requerida por las escenas de acción. A ello se sumó una coyuntura adversa: su estreno tuvo lugar apenas unas semanas antes de la caída del régimen de Augusto B. Leguía.

Dejaré de lado *El crimen del Hotel Comercio* (Luis Ángel Scaglione, 1930), también conocido como *El crimen de Jenaro Ortiz*, documental sobre uno de los episodios más célebres de nuestra crónica roja, para concentrarme en dos de los mayores desastres de la cinematografía nacional, tan severos que contribuyeron a dejarla en bancarrota durante años: *Barco sin rumbo* (Sigifredo Salas, 1940) y *La muerte llega al segundo show* (José María Roselló, 1958).

Barco sin rumbo, una película de gánsteres sobre contrabandistas en el Callao, marcó la primera incursión de Amauta Films en un terreno ajeno a sus habituales melodramas, comedias y relatos criollistas. La obra tuvo problemas con la censura y apenas pudo exhibirse. Se alegó que esas cosas no ocurren en nuestro país y que no hay que dar mal ejemplo (Bedoya, 2009, pp. 79-83).

Razones similares rodearon el estreno de *La muerte llega al segundo show*, policial que incluía asesinatos, cabareteras y tráfico de estupefacientes, elementos ya frecuentes en el cine mexicano y argentino de la época. La película fue objeto de burlas debido a su deficiente factura técnica. Aunque se conserva una copia en la Filmoteca, no ha sido exhibida desde hace años.

Para cerrar este apartado mencionaré *Interpol llamando a Lima* (Orlando Pessina, 1969), a la que dediqué un capítulo de *Crimen, sicodelia y minifaldas. La época clásica de lo sicotrónico en el Perú* (Torres & Yrigoyen, 2023, pp. 119-124). Se trata de un filme autogestionado cuyo argumento incluye nazis, contrabandistas, una bruja y cachascanistas.

FASE DE EJECUCIÓN: LA LEY 19327 (1972-1994)

Este periodo puede considerarse la etapa clásica del cine criminal peruano, pues sus realizadores adoptan de modo sistemático los principios del modelo narrativo hollywoodense: progresión causal, división en tres actos, claridad expositiva, puesta en escena funcional —cuando no plana— y un uso relativamente ortodoxo de las convenciones del género, adaptadas al contexto local. Mientras el resto de la región vivía la euforia vanguardista de los nuevos cines latinoamericanos, nosotros

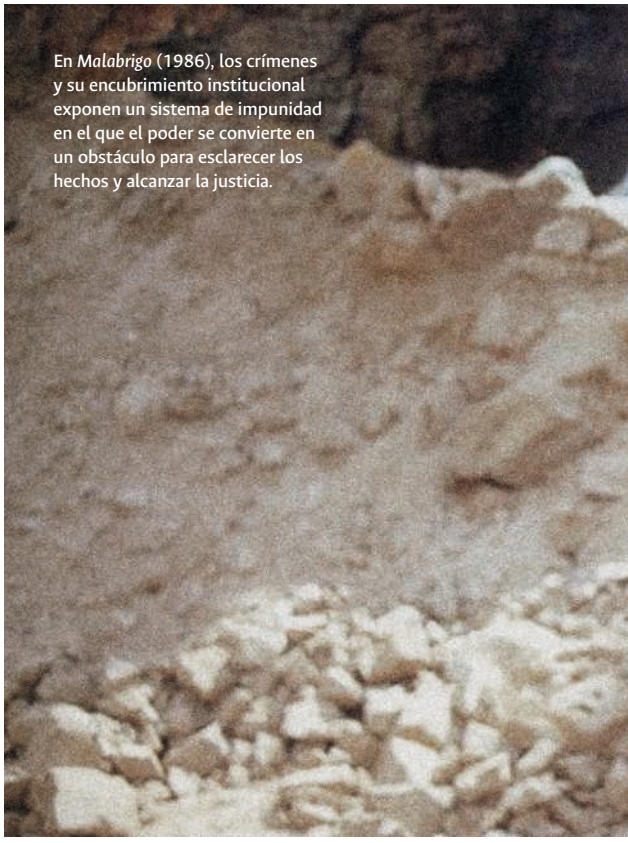


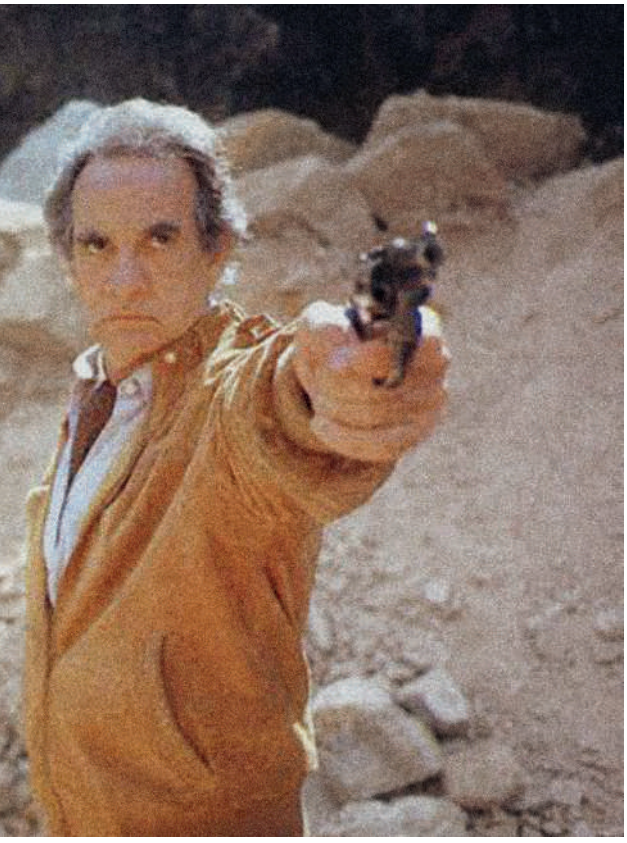
Foto: Cinencuentro

En *Malabrigo* (1986), los crímenes y su encubrimiento institucional exponen un sistema de impunidad en el que el poder se convierte en un obstáculo para esclarecer los hechos y alcanzar la justicia.

transitábamos nuestro particular siglo XIX cinematográfico. El corpus es reducido, en parte, porque pocos cineastas lograron desarrollar una filmografía extensa y sostenida.

Detengámonos brevemente en la obra de Francisco Lombardi, el realizador más prolífico de su generación. *Muerte al amanecer* (1977), *Muerte de un magnate* (1981) y *La boca del lobo* (1988), todas ellas inspiradas en hechos reales, incorporan diversos elementos del cine criminal sin adscribirse plenamente a él. Algo similar ocurre con *La ciudad y los perros* (1985), donde una pesquisa no conduce a ningún resultado concluyente.

También parten de sucesos reales *Abisa a los compañeros* (Felipe Degregori, 1980), un *heist film* inspirado en el asalto bancario perpetrado por un grupo trotskista en 1962, cuya escasa atención al trasfondo social despertó severas críticas en la prensa de izquierda; *Alias "la Gringa"* (Alberto Durant, 1991), basada



en las memorias aún inéditas de un célebre prófugo reincidente; y *Reportaje a la muerte* (Danny Gavidia, 1993), acaso la mejor lograda de la terna, que recrea el motín del penal El Sexto de 1984, transmitido en vivo y en directo por la televisión nacional.

Conviene destacar que *Alias "la Gringa"* y *La fuga del Chacal* (Augusto Tamayo, 1987) inauguran una vertiente centrada en malhechores carismáticos y de fisonomía clasemediera —aunque en la ficción no tengan ese origen social— que se prolongará en el siglo XXI con la trilogía *Django*. Para el cine peruano, el lumpen tiene los rostros de Germán González, Jorge García Bustamante y Giovanni Ciccia.

En una vertiente más ortodoxa, *Profesión: detective* (José Carlos Huayhuaca, 1986) destaca como una pieza policial atendible. El delito procedente de las altas esferas políticas y la impunidad constituyen dos rasgos característicos de esta tradición en América Latina. Sin embargo, el resultado se resiente por sus concesiones a la picaresca. Por su parte, el tono cómico predomina casi por completo en *¡Nunca más, lo juro!* (Roberto Bonilla, 1992), hasta volver imprecisa su clasificación como filme policial. Se trata, más bien, de una comedia protagonizada por agentes e infractores de la ley, donde el elemento delictivo se añade de manera forzada a partir del oficio de los personajes.

Las rarezas del periodo son *Malabrigo* (Alberto Durant, 1986) —más esbozo o promesa que realización consumada— y *Brigada blanca* (Jeff Mussó, 1983), delirante película en homenaje a la Policía de Investigaciones del Perú y su lucha contra el narcotráfico. Por su parte, *Alejandra, mon amour* (Julio Saraceni, 1979), también conocido como *Contacto en Argentina* u *Operación comando*, es una coproducción entre Argentina, España, Venezuela y Perú en torno al robo de joyas; sin embargo, se vincula más a la comedia de baja estofa que al cine criminal. Dentro de los predios de la serie B se ubican también dos filmes de acción coproducidos por el tándem Luis Llosa-Roger Corman: *La hora del asesino* (Luis Llosa, 1987) —también conocido como *Misión en los Andes*— y *Crackdown* (Louis Morneau, 1990) —también conocido como *To Die Standing*—.

En la vertiente rural destacan *El caso Huayanay: testimonio de parte* (Federico García, 1981), *Los ronderos* (Marianne Eyde, 1987) y *La vida es una sola* (Marianne Eyde, 1993). Las dos primeras abordan la justicia comunal; la tercera retrata a una comunidad andina atrapada entre Sendero Luminoso y el Ejército peruano. Junto con *La boca del lobo*, figura entre las aproximaciones más tempranas al conflicto armado interno y, además, ensaya una perspectiva endógena del fenómeno.

PEAK DELICTIVO: LA LEY 26370 (1994-2019)

Este periodo, acotado por la vigencia de la Ley 26370, se define como un cambio de paradigma debido a la eclosión del cine regional, la paulatina consolidación del soporte digital en la producción y el consumo audiovisual, y el auge de la cultura posmoderna. Dada la inmensa cantidad de largometrajes producidos bajo este marco temporal, un análisis exhaustivo de la totalidad de ellos excede los límites de este estudio.

Llama la atención la mayor presencia de *thrillers* criminales en comparación con los periodos anteriores. No obstante, este incremento cuantitativo no estuvo acompañado, en muchos casos, por una maduración equivalente de sus recursos narrativos. Así, títulos como *La gran sangre* (Jorge Carmona, 2007), *El buen Pedro* (Sandro Ventura, 2012), *Perro guardián* (Baltazar Caravedo y Daniel Higashionna, 2014), *F-27* (Willy Combe, 2014) y *Rapto* (Frank Pérez-Garland, 2019), cada cual, en distintos niveles, alcanzaron una factura técnica competente, pero evidenciaron limitaciones en el trabajo de guion. Lo mismo sucede con *Caiga quien caiga* (Eduardo Guillot, 2018), la gran oportunidad perdida para retratar la búsqueda y captura de Vladimiro Montesinos.

El conflicto armado interno constituye una de las líneas temáticas más importantes del cine peruano reciente. Sin embargo, no todas las películas que lo abordan lo hacen desde las coordenadas del cine criminal. Se inscriben en este ámbito *La hora final* (Eduardo Mendoza de Echave, 2017), *thriller* policial centrado en la captura del líder de Sendero Luminoso; *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015), drama criminal atravesado por el chantaje, la culpa y elementos del *noir*; y *La última noticia* (Alejandro Legaspi, 2016), que asimila procedimientos propios del *thriller* político y de investigación.

Más tangencialmente pueden ubicarse *La hora azul* (Evelyne Pegot, 2014), articulada en torno a la búsqueda de una víctima y al esclarecimiento de un crimen del pasado; y *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004), que comparte con el *noir* y el *thriller* urbano una visión de la ciudad marcada por la violencia, la corrupción y la marginalidad.

Canción sin nombre (Melina León, 2019) constituye un caso aparte. Aunque gira en torno al robo y tráfico de bebés, se configura más como un drama social de denuncia que como una película criminal.

Durante la vigencia de la Ley 26370, Francisco Lombardi realizó al menos cuatro películas adscribibles al cine criminal: *Sin compasión* (1994), drama centrado en un asesinato, la culpa y la posibilidad de ser descubierto; *Bajo la piel* (1996), su incursión más lograda en el policial; *Tinta roja* (2000), en la periferia del género, pero inmersa en el crimen urbano; y *Mariposa negra* (2006), *thriller* político de corte conspirativo. *Ojos que no ven* (2003), por su parte, mantiene una relación más accesoria con el género. Se trata ante todo de un drama político coral, aunque posee elementos asociados al imaginario criminal, como la corrupción, los delitos de Estado y los abusos de poder.

Muero por Muriel (2007), único largometraje dirigido por Augusto Cabada —guionista de *Bajo la piel*—, constituye una de las sorpresas del periodo. Se trata de un *film noir* en el sentido más ortodoxo del término, construido en torno a una *femme fatale* y con evidentes resonancias de clásicos como *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*. Billy Wilder, 1944). Lamentablemente, la película tuvo una circulación muy limitada. Además de permanecer muy poco tiempo en cartelera, su estreno estuvo rodeado de tensiones entre el director y la productora. Cabada hizo pública su disconformidad con la forma en que la película fue lanzada, denunciando el escaso interés de la empresa por promoverla. A ello se sumó una copia de exhibición deficiente que impedía apreciar sus virtudes formales.

Este periodo vio el surgimiento de Aldo Salvini como largometrajista. *Bala perdida* (2001), su primer largo, se vincula al género de manera marginal: se cuentan hechos delictivos y hay una atmósfera de fatalidad, pero no se organiza el relato según las convenciones del policial, el *thriller* o el *noir*. Su aproximación más decidida al cine criminal se produce con la saga *Django*. La primera entrega (*Django: la otra cara*, 2002), dirigida por Ricardo Velásquez, constituye un intento irregular y de resultados limitados. Sin embargo, las dos secuelas, ya con Salvini a cargo, cuentan con una puesta en escena más elaborada. Tanto *Django: sangre de mi sangre* (2018) como *Django: en el nombre del hijo* (2019) se apartan parcialmente del *thriller* policial insinuado en la película inicial para desplazarse hacia el melodrama criminal de filiación gangsteril. Ambas se articulan en torno a la herencia del padre delincuente, los conflictos generacionales, la imposibilidad de escapar del pasado criminal —en una línea que recuerda por momentos a *Carlito's Way* (Brian De Palma, 1993)— y la reproducción de la violencia en el entorno barrial chalaco. Ambas películas construyen una representación del Callao mucho más elaborada que la ofrecida por propuestas como *Joe Pecado* (Bruno Macher, 2014).

Hubo también intentos de hacer un cine sofisticado usando elementos del género criminal. *El elefante desaparecido* (Javier Fuentes-León, 2014) se nutre de Lynch, Kafka y Borges, y aborda los juegos metatextuales a través de una arquitectura narrativa que, acaso, resulta demasiado artificiosa. Aunque está protagonizada por un detective, no hay hechos criminales en la cinta experimental *El espacio entre las cosas* (Raúl del Busto, 2013), razón por la cual la menciono, pero, a la vez, la excluyo de esta reconstrucción de los hechos.

Me alejo ahora de los predios del cine más *arty*. Termino este rápido barrido sobre la escena del crimen en la capital con tres películas más próximas al cine de guerrilla que a los circuitos convencionales de producción.

Cada viernes sangre (Fernando Montenegro, 2011), centrada en los preparativos de un asalto, hunde sus raíces en la ficción *pulp* y construye un juego de representaciones de impronta posmoderna,

donde la conciencia de los códigos genéricos forma parte esencial de su propuesta narrativa.

Por su parte, el díptico formado por *Mi crimen al desnudo* (2001) y *Vedettes al desnudo* (2003), de Leonidas Zegarra Uceda —la figura más representativa del cine sicotrónico peruano—, constituye una de las expresiones más acabadas del sensacionalismo cinematográfico, el mal gusto y la explotación de la crónica roja. Inspiradas en el caso de Ángel Díaz Balbín, conocido por la prensa como el Descuartizador de Lima, y en su posterior muerte a manos del psicólogo Mario Poggi, ambas películas funcionan como un testimonio distorsionado pero revelador de una década en la que la prensa amarillista ocupó un lugar central en la configuración del imaginario popular peruano. *Vedettes al desnudo*, en particular, incluye un conjunto de juegos autorreferenciales y guiños metatextuales que, pese a su tosquedad formal, evocan de manera rudimentaria algunos de los mecanismos reflexivos presentes en el cine de Wes Craven. Es infracine, sí, pero con personalidad.

DESCENTRALIZACIÓN DEL CRIMEN

El cine criminal producido en las regiones del Perú requiere una cartografía específica cuyos alcances exceden los límites de este artículo. Señalaré solamente algunas de sus principales vertientes, que desarrollaré con mayor detalle en un trabajo posterior.

Una primera línea temática está marcada por el conflicto armado interno y sus secuelas. Resulta significativo que la película que inauguró la descentralización de la producción cinematográfica peruana, *Lágrimas de fuego* (Mélinton Eusebio y José Gabriel Huerta, 1996), sitúe en el centro de su relato a las pandillas y la delincuencia juvenil como consecuencias de la violencia política, dentro de una propuesta que combina realismo social y melodrama (Bustamante & Luna Victoria, 2017, p. 68). Esta matriz reaparece en buena parte de la producción ayacuchana, con títulos que se relacionan con el cine criminal de forma limítrofe. Tal es el caso de *Mártires del periodismo* (Luis Berrocal, 2003), *La fuerza de un héroe* (Ramiro Díaz Tupa, 1997), *Gritos de libertad* (Luis Berrocal y José Huerta, 2003), *Secuelas del terror* (Juan Camborda, 2010), así como *Sangre inocente* (2000), *El rincón de los inocentes* (2013) y *La casa rosada* (2016), dirigidas por Palito Ortega Matute. En Puno, *Matar para vivir. La cruel decisión* (Edgar Ticona, 2013) vuelve sobre los efectos del conflicto armado, mientras que *Triste realidad* (Fredy Larico, 2004) traslada el interés hacia las pandillas juveniles.

Otra vertiente se ocupa del crimen en el ámbito rural. El robo de ganado constituye el eje de *El abigeo* (Flaviano Quispe, 2001) y de la huancavelicana *Don Melcho, amigo o enemigo* (Arnaldo Soriano, 2008), donde la violencia criminal aparece ligada a las dinámicas sociales y económicas del mundo andino.

El policial melodramático encuentra uno de sus principales representantes en el cajamarquino Héctor Marreros, director de *Trueque en los Andes* (2008), *El atardecer de los inocentes* (2011), *Trata de blancas en Cajamarca* (2011) y *Trata de blancas 2* (2013), entre otras cintas asociadas al género. El tráfico de personas también articula la película puneña *La fuerza del cóndor* (Esaú Mamani, 2012), que añade secuencias de artes marciales, al igual que *El bandolero* (Dante Rubio, 2015), evidencia de la capacidad del cine regional para apropiarse de convenciones propias del cine de acción popular.

CRÉDITO CLAVE



Foto: Mubi

GIOVANNI CICCIA

Actor, director de teatro y cantante peruano. Ha protagonizado películas como *Tinta roja* (2000), *Django: la otra cara* (2002), *Django: sangre de mi sangre* (2018) y *Django: en el nombre del hijo* (2019), que lo convierten en uno de los rostros destacados del cine criminal peruano.

Existen también propuestas híbridas que expanden las fronteras del género. Entre ellas figuran el *thriller* arequipeño sobre sectas *Eitianen, el mensajero de la luz* (Juan Ojeda, 2010); la cinta evangélica huancaína *El vástago y su promesa* (Gerson Laurente, 2010), que aborda el mundo del hampa; y *Rumbos inciertos* (Samuel Eliú Espinoza, 2010), melodrama policial ambientado en Piura.

Una de las apropiaciones más sugerentes corresponde al wéstern, cuyas convenciones son reelaboradas en *En las venas de Santana* (León Cáceres, 2011) y *Pueblo viejo* (Hans Matos Cámac, 2015), ambas producidas en Huancayo (Bustamante & Luna Victoria, 2017, pp. 72-73).

Las expresiones más logradas del cine criminal surgido del cine regional se encuentran en las obras de Óscar Catacora y Omar Forero. En *El sendero del chulo* (2007) y *La venganza de súper cholo* (2013), Catacora dialoga con el wéstern desde una sensibilidad andina. Aunque ambas son obras de aprendizaje, en *Yana-Wara* (2023, codirigida con su tío, Tito Catacora) toma como punto de partida la estructura del *whydunnit* para trascender sus convenciones en una síntesis de observación etnográfica, tragedia griega, drama judicial, realismo mágico y *folk horror*. Por su parte, en *Casos complejos* (2018), Omar Forero privilegia la construcción psicológica de un fiscal enfrentado a las redes criminales de Trujillo por encima del despliegue de la acción.

CONCLUSIONES DEL SUMARIO

Visto en perspectiva, el cine criminal peruano no ha alcanzado el desarrollo que esta vertiente ha conocido en otras cinematografías latinoamericanas, pese a que nuestra realidad ofrece abundantes insumos para el cultivo de este tipo de ficciones.

Por su parte, lejos de constituir una simple réplica del cine producido en Lima, el cine criminal regional ha ensayado diversas apropiaciones del género vinculadas a problemáticas locales. Aunque solo unas pocas películas alcanzan resultados plenamente logrados, este corpus revela una diversidad de temas, escenarios e hibridaciones.

Haciendo un balance general del cine criminal peruano, devolvemos el atestado por insuficiencia probatoria. Corresponde a los cineastas un nuevo levantamiento de pruebas y al público ejercer probidad en las funciones de jurado. No habiendo más diligencias que practicar, se archiva provisionalmente la causa.

REFERENCIAS

Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.

Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Bustamante, E., & Luna Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*. Tomo I. Universidad de Lima.

Coma, J. (1980). *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*. El Viejo Topo.

Coma, J. (1995). Presentación. En R. Chandler (Ed.), *Obras completas. Tomo II. Relatos* (pp. VII-XIX). Debate.

Quiroz, A. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos; Instituto de Defensa Legal.

Ruhm, H. (Ed.). (1981). *Detective privado. Antología de Black Mask Magazine*. Bruguera.

Spina, F. (2017). Crime films. En H. N. Pontell (Ed.), *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.30

Torres, C., & Yrigoyen, J. C. (2023). *Crimen, sicodelia y minifaldas. La época clásica de lo sicotrónico en el Perú*. Academia Antártica.

Foto: IMDb



RECOMENDAMOS

Chicha tu madre (Gianfranco Quattrini, 2006) ofrece una mirada singular sobre la delincuencia difusa y la informalidad limeña. Más que centrarse en un gran crimen, retrata una ciudad donde se respira la estafa, el engaño y la precariedad. Su registro es callejero, pícaro y a la vez de contenidas interpretaciones. Un gran complemento a los filmes ya comentados.