

El Cine Regional en el Perú. Entrevista a Emilio Bustamante

Por Carla Daniela Rabelo Rodrigues*



El investigador Emilio Bustamante es Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima. Docente en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima y en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha ejercido la crítica de cine en diversos medios, y ha sido miembro del comité editor de las revistas de cine *La gran ilusión*

(Editorial Universidad de Lima), *Tren de sombras* (revista independiente de análisis cinematográfico) y *Ventana indiscreta* (Editorial Universidad de Lima). En 2012 publicó el libro *La radio en el Perú* (Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima) sobre la historia de ese medio en su país, por el que recibió el Premio de Reconocimiento a la Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2016 fue analista de proyectos de Ibermedia. En 2017 publicó, en coautoría con Jaime Luna Victoria, el libro *Las miradas múltiples. El cine regional peruano* (Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima). En 2018 recibió, nuevamente, el Premio de Reconocimiento a la Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En esta entrevista, realizada en Lima (Perú) el 04 de enero de 2019, se recorren temas como el crecimiento del Cine Regional, fenómeno más importante del cine peruano de este siglo; el panorama de la producción y distribución cinematográfica en el país y las demandas por políticas públicas para el cine. La conversación aborda aspectos del Cine Regional peruano mostrándonos cómo los cineastas viabilizan y distribuyen sus películas en un contexto desigual por más espacio en las decisiones culturales del país centralizadas en la capital limeña.

Carla Daniela Rabelo Rodrigues: Me gustaría empezar preguntando sobre la investigación sobre cine en el Perú. La producción cinematográfica en este país tiene una larga historia y recientemente ha empezado otro tipo de producción conquistando más espacio incluso en festivales internacionales. Me gustaría saber si en el ámbito científico también se observa esta producción. Llevando en consideración la investigación en cine, ¿cómo Usted analiza este escenario en el país (formación, principales líneas de investigación, investigadores, publicaciones, apoyo de las universidades y gobierno)?

Emilio Bustamante: La producción de investigación científica sobre cine en el Perú no es vasta. Existe una tradición de crítica cinematográfica práctica y ensayística que se remonta hasta la revista *Hablemos de cine* (publicada entre 1965 y 1984), continuada por la revista *La gran ilusión* (1993-2003), y que se ha extendido hasta nuestros días en publicaciones como *Godard!* y *Ventana indiscreta*; pero no hay una tradición de crítica académica ni de publicaciones científicas al respecto. Esto puede deberse, en parte, a que en las universidades peruanas no existen Facultades ni especialidades de cine en pregrado y posgrado. Quienes realizan y publican actualmente textos científicos sobre cine provienen de otras especialidades (Comunicación, Literatura, Estudios culturales, Antropología visual, Sociología, Derecho). No obstante estas carencias y limitaciones, se pueden identificar líneas de

investigación y se han publicado algunos libros importantes. Las principales líneas de investigación son: Historia del cine peruano y latinoamericano, Cine documental, Cine y literatura, Semiótica y cine, Psicoanálisis y cine, Nuevos cines, y una línea que se enfoca en la investigación cuantitativa de la producción y la distribución.

Entre los libros más destacados se encuentran: *Pitas y alambre. La Época de Oro del cine peruano 1936-1950* (Violeta Núñez, Lima: Colmillo Blanco, 1990), *100 Años de cine en el Perú* (Ricardo Bedoya, Lima: Universidad de Lima, 1992), *Semiótica del texto filmico* (Desiderio Blanco, Lima: Universidad de Lima, 2003), *Ilusiones a oscuras. Cines, carpas, grandes salas y multicines* (Víctor Mejía Ticona, Lima: Edición del autor, 2007), *El cine en Lima 1897-1929* (Violeta Núñez, Lima: Edición de la autora, 2008), *El cine silente en el Perú* (Ricardo Bedoya, Lima: Universidad de Lima, 2009), *El cine sonoro en el Perú* (Ricardo Bedoya, Lima: Universidad de Lima, 2009), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta* (Isaac León Frías, Lima: Universidad de Lima, 2013), *Cuando el cine era una fiesta. La producción de la ley n° 19327* (Nelson García Miranda, Lima: Violeta Núñez editora, 2013), *180° gira mi cámara: lo autobiográfico en el documental peruano* (Mauricio Godoy, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013), *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo* (José Carlos Cabrejo, Lima: Universidad de Lima, 2015), *El cine peruano en tiempos digitales* (Ricardo Bedoya, Lima: Universidad de Lima, 2015), *Cines de cuaderno. Cinemas y realizadores en un punto de la sierra central: Huancayo 1911-2016* (Wari O. Gálvez, Lima: El Tábano Sucio, 2016), *Europeos en Latinoamérica. Cine y literatura transnacionales* (Javier de Taboada, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2017), *Las miradas múltiples. El cine regional peruano* (Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria, Lima: Universidad de Lima, 2017), *Una incursión por la historia del cine latinoamericano* (Melvin Ledgard, Lima: Fondo de Cultura Económica, 2018), *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina* (Isaac León Frías, Lima: Universidad de Lima, 2018), y

Financiamiento, distribución y marketing del cine peruano (Augusto Tamayo y Nathalie Hendrickx, Lima: Universidad de Lima, 2018), entre otros.

Varios de los libros citados han sido publicados por el Fondo Editorial de la Universidad de Lima como resultado de investigaciones realizadas para el Instituto de Investigación Científica de esa universidad privada. Otros textos han sido publicados en ediciones de autor, y son producto de valiosos esfuerzos individuales, como son los casos de los libros de Violeta Núñez y Víctor Mejía Ticona. Se han publicado también, en años recientes, recopilaciones de artículos académicos editados por Juan Carlos Ubilluz (*La pantalla detrás del mundo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2012), Gonzalo Portocarrero, Fernanda Montenegro y Stephan Gruber (*Figuraciones del mundo juvenil en el cine contemporáneo*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú), Julio Noriega Bernuy y Javier Morales Mena (*Cine andino*. Lima: Pakarina Ediciones y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015). Liuba Kogan, Guadalupe Pérez Recalde y Julio Villa Palomino (*El Perú desde el cine: plano contra plano*. Lima: Universidad del Pacífico, 2017). La publicación de artículos académicos en revistas indizadas ha sido menor.

El Estado ha prestado poco apoyo en este campo de la investigación hasta el año pasado, en el que la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura (DAFO) convocó por primera vez a un concurso para proyectos de investigación en cine y audiovisual, y otorgó cinco premios.

C.D.R.R.: La producción de cine en Perú se muestra más evidente en Lima. ¿Cuáles serían los factores que provocan esa centralización de la producción?

E.B.: El centralismo es un problema nacional e histórico en el Perú, que no solo afecta al cine. Casi la tercera parte de la población del país se concentra en Lima, así como los principales servicios y centros de educación y salud. El cine no es la excepción. Más del 50 por ciento de las salas y pantallas comerciales de cine que hay en el país, se encuentran en la capital; y las oficinas de gerencia de las empresas de exhibición y distribución están aquí. Los establecimientos de venta de cámaras y equipos, también. Hasta el mercado informal de videos es en Lima muchísimo mayor que en el resto del país, y el servicio de internet es menos malo aquí que en otros departamentos. La producción de películas, asimismo, se ha concentrado históricamente en Lima; aunque hubo producción en Cusco y Loreto en el siglo pasado, fue escasa y abarcó pocos años. Sin embargo, en el presente siglo ha cambiado el panorama de la producción; esta se ha ido descentralizando. Favorecido por el abaratamiento de los equipos de video y la expansión de internet, entre otros factores, ha surgido un cine de bajo presupuesto realizado simultáneamente en muchas regiones fuera de Lima, que cuenta ya con alrededor de doscientos largometrajes, y numerosos cortos, la mayoría de ellos exhibidos en espacios alternativos a las salas comerciales de los multiplex. A este cine se le ha llamado “regional”.

C.D.R.R: Usted es la principal referencia del llamado Cine Regional en el Perú y para tal ha planteado un estudio largo sobre las producciones disponibles en varias ciudades y pueblos del país. ¿Qué elementos histórico-sociales abordan estas películas y que hacen un contrapunto o constituyen otro modo de visualidad sobre el propio país y sobre el cine peruano?

E.B.: En la investigación que hicimos con Jaime Luna Victoria sobre el llamado Cine Regional peruano concluimos que es el fenómeno más importante del cine peruano de este siglo, pues ha cambiado por completo el panorama de la producción (antes concentrada de modo casi absoluto en Lima), y porque ha

enriquecido las miradas sobre el país. Existen varios tipos de Cine Regional, entre estos un Cine de género y un Cine de autor. El más popular es el Cine de género, que se cultiva especialmente en las regiones andinas de Ayacucho, Puno y Junín. En Ayacucho predomina el género de horror, y en Puno el melodrama; en Junín se producen casi en igual proporción películas de ambos géneros.

Las películas de horror ayacuchanas narran historias en las que aparecen monstruos de la tradición oral andina, en particular *jarjachas*, *pishtacos* y condenados. Los *jarjachas* son habitantes de la comunidad que han cometido incesto y en la noche se transforman en llamas caníbales que devoran el cerebro de sus víctimas; los *pishtacos* son enemigos externos a la comunidad, que se ocultan bajos los puentes y en los recodos de los caminos con el objetivo de atacar a los viandantes y extraerles la grasa que venderán luego a sacerdotes para que fabriquen velas que iluminen las iglesias, a farmacéuticos para que hagan medicamentos, o a industriales para que lubriquen sus máquinas; los condenados son aquellos individuos que por sus malas acciones, cuando fallecen, no son recibidos en el más allá, y deben volver a este mundo y vagar eternamente cobrando muertes entre sus vecinos. Yo sostengo que esos filmes aluden, de algún modo, al conflicto interno vivido en la región durante las décadas de 1980 y 1990, que enfrentó al Estado peruano con la agrupación subversiva Sendero Luminoso. La *jarjacha* representaría al enemigo interno, oculto dentro de la misma comunidad; el *pishtaco* al enemigo externo, causante de desapariciones; y el condenado al temor al resurgimiento de la violencia. Otra lectura es, además, posible. En la mayoría de películas sobre *jarjachas* y *pishtacos*, las comunidades se organizan para realizar rondas de cacería de esos monstruos, y en ocasiones atacan y ejecutan a personas inocentes. Estos filmes estarían refiriéndose simbólicamente a las rondas de campesinos (denominadas Comités de Autodefensa Civil) que se formaron en ciertas zonas de Ayacucho para combatir a Sendero Luminoso, y que según algunos especialistas fueron determinantes en la derrota del grupo subversivo,

pero que también cometieron crímenes y cobraron víctimas inocentes. El tema de las rondas es todavía poco tratado en las artes y los medios de comunicación (a pesar de que existen investigaciones al respecto), probablemente por lo traumático que aún es en nuestros días para la sociedad peruana. Los filmes de horror ayacuchanos cumplirían una función de exorcismo de esos demonios.

No obstante, existen dos películas ayacuchanas que abordan el tema de las rondas directamente, sin recurrir a la metáfora de la comunidad organizada para cazar monstruos andinos; se trata de *Gritos de libertad* (2003) y *Mártires del periodismo* (2003), ambas de José Huertas y Luis Berrocal. En el primero actúan los mismos miembros de un Comité de Autodefensa Civil que combatió a Sendero Luminoso, y en el segundo se hace mención de los periodistas asesinados en Uchuraccay en 1983 por la comunidad que los confundió con sediciosos. En Lima no se ha tratado el tema de las rondas en películas de ficción, ni abiertamente ni de modo simbólico.

Otras películas ayacuchanas se refieren también al conflicto de modo directo; en particular tres filmes de Palito Ortega Matute —fallecido el año pasado—, *Sangre inocente* (2000), *El rincón de los inocentes* (2012) y *La casa rosada* (2016), en los que se representa el terror vivido por los habitantes de la ciudad de Ayacucho, que podían ser falsamente acusados de terrorismo y sufrir desapariciones, torturas y ejecuciones extrajudiciales. No existe filme limeño sobre el conflicto que haya dado una visión tan vívida de la ciudad ayacuchana, y del temor experimentado dentro de ella, como los filmes de Ortega.

En cuanto al melodrama puneño, es de destacar que a través de las convenciones del género, los cineastas puneños han llamado la atención sobre problemas álgidos de su región que ninguna película limeña de ficción ha contemplado. Cito tres ejemplos, entre varios posibles: *El huerfanito* (2004), de Flaviano Quispe, sobre la niñez en riesgo; *Marcados por el destino* (2009), de

Óscar Gonzales Apaza, sobre el maltrato infantil y sus consecuencias en la salud mental al llegar sus víctimas a la edad adulta; y *Amor en las alturas*, (2008), de Percy Pacco Lima, sobre los males de la minería ilegal.

En la región Junín, los melodramas abordan los conflictos entre ciudad y campo, y entre modernidad y tradición. Esta tensión se observa también en el género fantástico, que comprende películas de horror que se basan en mitos andinos y filmes de ciencia ficción; se manifiesta en estas producciones un doble temor: a un futuro tecnológico incierto fomentado desde afuera, y a sanciones ancestrales por acoger a la modernidad.

Temas sociales se hallan, asimismo, en filmes de algunos directores que hacen un cine que podríamos llamar de autor. Omar Forero, de la región La Libertad, por ejemplo, se refiere a las dificultades de la educación básica en la sierra norte del país, en *Chicama* (2012), y al problema de las bandas criminales y el sicariato en la ciudad costeña de Trujillo, en *Casos complejos* (2018). En el sur del país, cineastas cusqueños y arequipeños suelen tratar en filmes experimentales, de animación o en documentales de autor, el conflicto entre identidad regional y cosmopolitismo.

Pero más allá de temas que podrían denominarse específicos de cada región, los filmes producidos fuera de Lima expresan vivencias de sus habitantes desde la región misma; representan costumbres, escenarios y problemas propios con una óptica distinta a la de los cineastas capitalinos o residentes en Lima. La mezcla de convenciones del cine de género o de influencias del cine de la modernidad con modos narrativos y personajes heredados de la tradición oral, y con cierto ritmos musicales y motivos visuales autóctonos, expresan una búsqueda —consciente o no— de una narrativa propia en la que puedan expresar de modo más fiel sus temas y vivencias.

C.D.R.R.: ¿Cómo el público de Lima, formado por una tradición de películas estadounidenses y limeñas, recibe la producción de Cine Regional? ¿Hay resistencia o algún tipo de identificación?

E.B.: Un cineasta regional, Roger Acosta, dijo hace unos años que para el público limeño ver una película regional era tan exótico como ver una película iraní. Pero Lima tiene casi diez millones de habitantes, muchos de ellos migrantes de otras regiones, o hijos de migrantes, y el público limeño es muy variado, como variadas son las películas regionales. Las primeras películas regionales de las que se tuvo noticia en Lima fueron las de género, y suscitaban cierta curiosidad en los medios, sobre todo las de horror; la prensa las presentaba como un fenómeno pintoresco. Después surgió un interés antropológico, y solo recientemente se les ha reconocido valor artístico en determinados ámbitos de la crítica y la academia.

De los aproximadamente doscientos largometrajes realizados en regiones, menos de veinte han sido exhibidos comercialmente en el circuito de los multiplex en Lima; de estos, el más exitoso a nivel de asistencia de público ha sido el filme de horror *Cementerio general* (2013), una producción amazónica (de Iquitos) dirigida por Dorian Fernández-Moris, que tuvo más de 700 mil espectadores a nivel nacional. Le sigue la ayacuchana *El demonio de los Andes* (2014), otra película de horror, de Palito Ortega Matute, con algo más de 70 mil espectadores. Por su parte, *Wiñaypacha* (2017), un filme de autor del joven realizador puneño Óscar Catacora, llevó a más de 25 mil espectadores a las salas comerciales el año pasado, lo cual satisfizo a sus productores. *Wiñaypacha* ganó tres premios en el Festival de Guadalajara y recibió elogios unánimes de la crítica, lo que probablemente contribuyó a su permanencia en la cartelera limeña.

La mayoría de filmes regionales que se han visto en Lima han sido proyectados en salas alternativas, especialmente en una sala que tenía como programador

a Jaime Luna Victoria. El público que asistía a esas funciones era diverso, pero un grupo importante lo constituían los nacidos en otras regiones del país que ahora vivían en la capital. Las películas de autor y las experimentales, cultivadas especialmente en ciertas regiones como Arequipa, Cusco, Lambayeque y La Libertad, han sido muy bien recibidas por un público capitalino pequeño, aficionado a esas modalidades, y por los cineastas limeños que también las practican.

C.D.R.R.: Analicé las políticas públicas para el cine peruano y observé que no hay grandes avances en la discusión sobre la Ley de Cine, la cual viene con propuestas de reformulación hace tiempo. En el histórico de la Ley desde los años 90, hubo pocos intentos reales de implementación de una industria de cine con real incentivo del Estado peruano por medio de DAFO + Ministerio de Cultura. ¿Cuál sería su análisis sobre este tema y cómo el Cine Regional es afectado por la ausencia de políticas públicas específicas?

E.B.: Ha sido aprobado un dictamen de la Comisión de cultura del Congreso de la República con un proyecto de nueva ley de cine que tiene varias carencias, pues no contempla la creación de un fondo autónomo, ni cuota de pantalla, ni la creación de una cinemateca, ni de una escuela pública superior de cine, ni de cadenas de distribución y exhibición alternativas a los multiplex, ni la enseñanza del cine desde la educación básica. Nada de eso tenemos, ni está incluido en el proyecto. Lo que establece el proyecto es un aumento del dinero aportado por el Estado anualmente para el desarrollo de la cinematografía. En cuanto al Cine Regional, dispone que el 40% del aporte anual vaya a producciones regionales, lo que es un logro de los gremios de cineastas regionales, pero que aún no está garantizado, pues el proyecto de ley debe ser debatido en el pleno del Congreso para su aprobación, y existe una postura dentro de los gremios limeños y SGAE-Perú (Sociedad General de Autores y Editores) de que no se haga distinciones entre producciones limeñas y

regionales; bajo la apariencia de la no discriminación, esa postura parecería apuntar a que casi todo el dinero se destine a producciones limeñas o coproducciones entre empresas limeñas y extranjeras.

En realidad, no existe en el Perú una política pública respecto al cine en general. El proyecto de ley atiende demandas puntuales de los gremios y no crea cimientos sólidos para el desarrollo de cine ni como industria cultural o creativa, ni como arte. DAFO ha actuado más como mediadora entre los intereses en pugna que con iniciativa propia en lo que se refiere a la elaboración del proyecto de ley. A pesar de que el director de DAFO y varios de sus funcionarios son personas inteligentes y probas, han aparecido siempre como maniatados por un esquema dogmático neoliberal que tiene su centro en el Ministerio de Economía. Respecto al Cine Regional, el Ministerio de Cultura ha reaccionado como ha podido, al comienzo sin mucha información ni investigación, convocando únicamente concursos exclusivos, y luego, a través de DAFO con mayor interés de conocer mejor el fenómeno, pero sin tener una idea clara de qué se debe considerar como producción regional y, obviamente, sin el diseño de una verdadera política ni un adecuado marco normativo.

C.D.R.R.: La producción de cine comercial (“*blockbuster*”) continúa en evidencia y con éxito de taquilla. ¿Cómo el Cine Regional se encuentra en este escenario donde hay investimento privado prioritariamente para películas de comedia o con guiones menos arriesgados? ¿Cómo los cineastas de diversas regiones viabilizan sus películas?

E.B.: La mayoría de las películas regionales son de bajo presupuesto, y aspiran a una exhibición únicamente en su región y lugares aledaños. Se financian con préstamos familiares o aportes de los miembros del equipo de producción, que también suele estar integrado por parientes del realizador. Una modalidad de financiamiento consiste en abrir un taller de actuación para aficionados, de donde son elegidos los actores que participarán en la película;

los estudiantes del taller pagan una cuota que sirve para costear parte de la producción. Hay también pequeños auspicios de emprendimientos privados, pero pocos. Las grandes empresas privadas no suelen aportar a los proyectos; tampoco suelen brindar facilidades los gobiernos regionales y municipales, aunque existen excepciones. Los proyectos más costosos son aquellos que han ganado un premio del Ministerio de Cultura (en los últimos concursos el premio para proyectos de largo se eleva a 420 mil soles, alrededor de 130 mil dólares). Los ganadores de estos concursos no están obligados a devolver el monto; la mayoría (si no la totalidad) de las películas ganadoras de esos premios no han obtenido una gran taquilla.

Los filmes regionales que mayor cantidad de público han congregado, aparte de los que pudieron entrar a salas comerciales, son los producidos y exhibidos en lugares donde no hay o no había multiplex, como Ayacucho y Puno. Cuando los multiplex entraron a Puno, la asistencia del público que iba a ver películas puneñas, disminuyó, y la producción regional también. En Ayacucho aún no entran los multiplex, pero la producción también ha disminuido, por una razón distinta: la sala de mayor capacidad de la ciudad (que a menudo era llenada por las producciones ayacuchanas) se convirtió en templo evangélico, y las expectativas económicas de los cineastas se desplomaron.

Para superar estas dificultades, tanto puneños como ayacuchanos se han planteado realizar películas que tengan mayores estándares técnicos que les permitan, por lo menos, intentar entrar a los multiplex, competir en festivales internacionales, y alcanzar distribución nacional. También se han planteado la necesidad de participar en los concursos convocados por el Estado. *Wiñaypacha* y *La casa rosada* son, en cierta forma, resultado de esas decisiones. Sin embargo, aún siguen realizándose y exhibiéndose películas de bajo presupuesto, con las características descritas antes, en lugares que no son capitales de departamento, donde no hay salas comerciales, como Chota y Bambamarca (en la región de Cajamarca), por ejemplo.

C.D.R.R.: En la línea de la cuestión anterior, ¿cómo analiza el papel del Ministerio de Cultura en el fomento de nuevos lenguajes, visualidades e historias en la producción audiovisual peruana?

E.B.: El Ministerio de Cultura, limitado por la actual ley de cine y la falta de una política pública previamente diseñada, ha tratado de desarrollar el cine nacional a través de las convocatorias a concursos. En respuesta a nuevos sucesos, necesidades y demandas, ha ido creando nuevos concursos, como el de proyectos exclusivos para regiones, desde el 2006 hasta hoy; o el de proyectos de largos en lenguas originarias, más reciente; o el de proyectos de obras experimentales; o el de restauración. Y ha ido modificando o perfeccionando sus convocatorias en base a la prueba y el error. Estas convocatorias, realizadas con buena intención, no se han hecho en principio sobre base de un suficiente conocimiento del fenómeno cinematográfico ni en Lima ni en las otras regiones del país, ni han tenido claridad sobre el cine que se ha pretendido fomentar. Tales vacíos se han notado también en quienes han sido elegidos como jurados de los concursos.

Por ejemplo, al concurso exclusivo para proyectos de largos regionales se han presentado muchas veces proyectos elaborados por cineastas limeños o que viven en Lima, pero que han creado empresas y las han domiciliado en regiones con la exclusiva intención de ganar el concurso, objetivo que en varias ocasiones han conseguido, impidiendo con ello que proyectos de otras empresas —verdaderamente conformadas por cineastas que viven y trabajan en regiones— pudiesen ser los elegidos. El resultado final suele ser un filme que evidencia una mirada foránea sobre la región, que no es, precisamente, lo que se había querido fomentar. Asimismo, los jurados de los concursos (la mayoría limeños) han privilegiado en sus fallos a proyectos de filmes de autor, ignorando la importancia que tiene el cine de género en ciertas regiones como Ayacucho (ningún proyecto ayacuchano ha obtenido el premio exclusivo para regiones desde el 2006 hasta hoy). No obstante, hay que reconocer que

también ha habido fallos acertados, y han sido premiados proyectos de películas auténticamente regionales de apreciable valor, como *Chicama* y *Wiñaypacha*, entre otras.

Esta suerte de improvisación ante la falta de una verdadera política y un mejor conocimiento de cómo se hace y quiénes hacen cine en el Perú lo evidencia otro ejemplo, también tomado de la convocatoria al concurso de proyectos exclusivos para regiones. Al comienzo eran pocos los proyectos presentados porque se decidió su convocatoria sin tener en cuenta que los cineastas regionales no conocían cómo se elaboraba el tipo de proyecto requerido por el Ministerio; solo años después, y atendiendo a las demandas de los cineastas, el Ministerio ha organizado talleres de capacitación en la elaboración de proyectos. Ha de considerarse, además, que el proyecto debe ser escrito en castellano, y muchos de los cineastas regionales (sobre todo los andinos) no tienen al castellano como su primera lengua, y afrontan dificultades cuando tienen que escribir en este idioma.

Lo valioso de DAFO es que corrige sus errores, investiga, y busca alternativas creativas ante las limitaciones. La experiencia adquirida y sistematizada por los directivos y trabajadores de DAFO en estos años, además, puede resultar valiosa para elaborar una verdadera política sobre cine en el futuro.

C.D.R.R.: ¿Con el aumento de la producción cinematográfica en el Perú donde hay variedad narrativa, aún sin los apoyos públicos y privados necesarios, de qué manera los directores distribuyen y exhiben sus películas?

E.B.: La distribución varía, según el tipo de cine que se hace y el público hacia el cuál se dirige. Hay cineastas que hacen un cine comercial de género (mayoritariamente comedias con actores populares) dirigidas a un público muy amplio; en este caso la misma empresa productora asume la distribución o

contrata a una empresa distribuidora internacional para que esta negocie con las exhibidoras la colocación del filme en los multiplex.

Existen también los filmes que constituyen propuestas autorales, y que suelen postular a los concursos del Ministerio de Cultura tanto para producción como para distribución. Se trata de filmes que buscan ser mostrados en festivales internacionales y en el Festival de Lima que organiza el Centro Cultural de la Universidad Católica; no obstante, ganar un premio en alguno de estos festivales no les garantiza su programación en los multiplex. Si el filme obtiene un premio del Estado para distribución, este generalmente se emplea en publicidad, elaboración de copias en DCP, etcétera, y puede ayudar, asimismo, a “convencer” a los distribuidores de la viabilidad de la película en salas comerciales. De ser programado en los multiplex, después de agotadoras negociaciones, el filme no suele durar mucho tiempo en cartelera (una o dos semanas), generalmente en pocas pantallas y malos horarios. La película termina su recorrido, algunas veces, en alguna sala alternativa, como la de la Pontificia Universidad Católica o la del Ministerio de Cultura. Después se edita el video o se coloca en un servicio de *streaming* como Retina Latina o Cineaparte.

También están los cineastas que hacen un cine independiente tan radical que rechazan postular a los premios del Estado y exhiben sus películas en festivales locales cada vez más prestigiosos como Lima Independiente, Transscinema o La Semana del Cine de la Universidad de Lima, y en salas alternativas. Sus producciones son de bajo presupuesto, y por lo general no tienen copias en DCP. Algunas de estas películas son subidas a internet, o vendidas en el mercado pirata, donde son colocadas por los mismos cineastas.

Debe mencionarse también a los documentalistas. Poquísimos logran estrenar, con dificultad, en el circuito comercial (Javier Corcuera, por ejemplo), pero la gran mayoría exhibe en salas alternativas, luego de recorrer festivales

nacionales y extranjeros. El importante colectivo DocuPerú, liderado por José Balado, realiza cada año, y desde hace varios años, “caravanas” por distintas regiones del país, exhibiendo sus trabajos y haciendo talleres. DocuPerú también ha logrado que se le conceda un espacio en el canal cultural del Estado en señal de cable, donde emite cortos documentales que son fruto de sus numerosos talleres. Aunque el Festival de Lima tiene una sección competitiva de documental latinoamericano a la que se presentan algunos documentales peruanos, los festivales más abiertos hacia ese género son Corriente-Cine de No Ficción (que tiene lugar en Arequipa), Transcinema y La Semana del Cine de la Universidad de Lima. Algunos documentalistas también recurren a los puestos del mercado informal de videos para la venta de sus películas.

La exhibición comercial de películas regionales se suele hacer en un local alternativo (sala municipal, por ejemplo) en la capital del departamento durante uno o tres fines de semana en doble horario; si el filme tiene éxito, se inicia un recorrido por otras ciudades y pueblos que permita la recuperación de lo invertido y la base económica para afrontar un nuevo proyecto. Este recorrido lo suelen hacer los mismos cineastas, quienes llevan consigo su película, equipo de sonido, proyector y ecran en vehículos propios o alquilados. En las ciudades o pueblos donde van a exhibir sus filmes alquilan los locales (salas municipales, viejos cines en desuso, auditorios gremiales o coliseos deportivos), pagan por publicidad en radio y televisión, y hacen propaganda a través de parlantes colocados en sus autos, mientras recorren las calles del lugar. Existen también distribuidores informales de películas regionales, pero no son confiables, pues se han dado casos en los que han estafado a los cineastas o han pirateado sus películas. Cuando una película regional es pirateada se termina definitivamente su recorrido de exhibición comercial. Si no es pirateada, la exhibición puede durar meses e inclusive años; la película puneña *Amor en las alturas*, por ejemplo, viene exhibiéndose una temporada cada año desde el 2009. En pocas ocasiones las películas regionales se editan

un DVD. La emisión de películas en televisión es escasa. Una excepción la constituyen los filmes de Héctor Marreros en Cajamarca, que son emitidas por un canal de televisión local, a veces sin previa presentación en sala. Hubo, hace unos años, una iniciativa del Ministerio de Cultura de emitir las películas por el canal de televisión del Estado, pero no prosperó porque los cineastas temían que les piratearan sus películas allí, y porque el Estado no les ofrecía ninguna retribución económica a cambio de programarlas. No obstante se llegaron a emitir algunas pocas películas regionales, en mal horario y sin publicidad adecuada. Otro espacio lo constituyen los festivales de Cine Regional, donde puede verse la producción de distintas regiones; ha habido festivales en Arequipa, Cajamarca, Huánuco, Trujillo y Ayacucho, que han permitido, además, que los realizadores regionales se conozcan y dialoguen sobre sus problemas y expectativas. Varias películas regionales pueden verse actualmente en Youtube, pero casi siempre en copias piratas de mala calidad. También se encuentran copias piratas en mercadillos en todo el país, muchas veces son ofrecidas seis de estas películas en un solo disco. Películas regionales como *Wiñaypacha*, que han ganado premios del Estado, han tenido una distribución formal, a través de una empresa, en multisalas; en este caso, la empresa ha tenido que negociar las salas y horarios con los exhibidores.

C.D.R.R.: Películas como *Wiñaypacha* y *La casa rosada* son propuestas diferentes de narrar el Perú. En la primera, hay una temporalidad completamente antagónica a las películas de acción y comedia predominantes en las carteleras. En la segunda, la historia del conflicto armado en el Perú (1980-2000) resulta narrado de un modo más realista, revisitando el tema sin omitir los protagonistas del horror como fue hecho por algunas películas producidas en la capital del país. ¿Qué podría decir sobre estas dos poderosas producciones del cine peruano contemporáneo?

E.B.: Se trata, sin duda, de dos de los mejores filmes peruanos de los últimos años, pero ambas películas pueden ser consideradas también, específicamente como cumbres del llamado Cine Regional. *Wiñaypacha* es una película puneña y *La casa rosada* una película ayacuchana, realizada además por uno de los fundadores del movimiento de Cine Regional, a quien, no obstante, le disgustaba el término “regional” porque aspiraba a que sus películas fueran consideradas *nacionales* y tuvieran distribución internacional.

Wiñaypacha es un hito en la historia del cine peruano por ser la primera película peruana hablada en aimara (la segunda lengua originaria en cantidad de hablantes que existe en el Perú, la primera es el quechua), y porque es una película de altísima calidad, radical modernidad y mirada nueva, hecha por un cineasta con formación académica en teatro y comunicaciones, pero que es hijo y nieto de campesinos. La mirada, a la vez cercana y respetuosa hacia los ancianos campesinos, protagonistas del filme, es distinta a la mirada paternalista o exaltadora que cierto cine indigenista dirigió a personajes semejantes en el pasado. La mirada sobre el entorno es distinta, también, a la ojeada exótica de las películas limeñas sobre el paisaje andino, paisaje que en *Wiñaypacha* se ve y escucha vivo, en armonía con las creencias de los protagonistas, quienes hablan con familiaridad con el viento y el río, y consideran que las montañas nevadas son dioses (apus), con quienes se reunirán al final de sus días. En *Wiñaypacha* los planos fijos de larga duración permiten apreciar el paso del tiempo (tan importante en un filme sobre ancianos en sus últimos días), pero también destacan a una naturaleza viva a la cual se integrarán los personajes, dándonos así un significado distinto al de la muerte en occidente.

Respecto a *La casa rosada*, a diferencia de los filmes limeños sobre el conflicto armado interno, que lo han abordado desde el punto de vista de los militares o de los pobladores rurales, el filme de Ortega se refiere a la experiencia urbana del terror por parte de los habitantes de la ciudad de Ayacucho, que se

hallaban entre dos fuegos, el de Sendero Luminoso y el de las fuerzas del orden. Ortega se valió para ello de sus propias vivencias, pues él era ayacuchano y residió en la ciudad de Ayacucho en los años de la violencia. La película es intensa y representa, de modo crudo, los secuestros y torturas ejercidos por los militares contra la población civil inocente. Lo que más me llama la atención, sin embargo, es la narrativa del filme, que fue cuestionada por algunos críticos por su débil causalidad, pero que parece influenciada por la narrativa oral, en cuanto privilegia el aspecto emocional, acumulando y reiterando situaciones (como la detención nocturna del protagonista, por ejemplo), de manera que acentúa la sensación de pesadilla y laberinto. La muerte temprana de Palito Ortega Matute, ocurrida pocos meses antes del estreno de *La Casa Rosada*, fue muy lamentada por toda la comunidad cinematográfica peruana.

* Carla Daniela Rabelo Rodrigues es Doctora y Magíster en Ciencias de la Comunicación (PPGCOM/ECA/USP/Brasil). Profesora del Bachillerato en Producción y Política Cultural en la Universidad Federal del Pampa (Brasil). CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1436967788276646>.
E-mail: carlarabelo@unipampa.edu.br