

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



Ser guionista de ficción en Puno: experiencias del oficio y en la escritura de los cortometrajes *T'ikariy*, *Alma vieja*, y *Apalla, el último sabio*

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Comunicaciones  
que presenta:

***Wilson Cota Rosello***

Asesor:

***Claudia Melissa Holgado Chacón***

Arequipa, 2026


## Informe de Similitud

Yo, Claudia Melissa Holgado Chacón, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada “Ser guionista de ficción en Puno: experiencias del oficio y en la escritura de los cortometrajes *T'ikariy*, *Alma vieja*, y *Apalla, el último sabio*”, del autor Wilson Cota Rosello, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 3%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 20/02/2026.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Cusco, 20 de febrero del 2026.

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Holgado Chacón, Claudia Melissa</u>	
DNI: 70497373	Firma 
ORCID: 0000-0002-1106-6203	

**Dedicatoria:**

A mis awichas Valeriana y Estela.

A mis achachilas Alejandro y Esteban.



## RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo principal conocer el oficio guionista de ficción en la región Puno, en base a las experiencias de guionistas puneños y puneñas en la práctica del oficio y en las escrituras de los cortometrajes *Alma vieja*, *T'ikariy* y *Apalla, el último sabio*. Para cumplir con este objetivo, se describe el contexto económico y sociocultural que enmarca el desarrollo de los guionistas, se comprende la producción cultural cinematográfica puneña del periodo 2020 al 2024, se conocen las vivencias y los procesos de los guionistas, y se analizan las experiencias de escritura de los mencionados cortometrajes.

Para realizar esta investigación se optó por un enfoque cualitativo y por una aproximación fenomenológica. Para ello, se llevaron a cabo tres entrevistas en profundidad con Guadalupe Estofanero, Rubén Quincho y Esau Mamani –autores de los cortometrajes; así mismo, se realizó una entrevista grupal con seis guionistas de la región; y por último, se empleó una ficha de análisis de las estructuras narrativas de los tres cortometrajes de estudio.

Como algunos de los resultados obtenidos se puede mencionar que el contexto socioeconómico, cultural y político de la región Puno influye en las temáticas y modos de producción del guion; así mismo, también se pudo conocer que la práctica de escribir guiones se sostiene de actividades económicas alternativas al oficio y el cumplimiento de diversos roles audiovisuales dentro de una misma producción; finalmente, se pudo comprender que los guionistas entrevistados escriben desde su conexión con las identidades culturales, territorios y comunidades puneñas.

**Palabras clave:** Guion cinematográfico, guionista, cine peruano, cine regional, cortometraje de ficción, región Puno.

## ABSTRACT

The main objective of this research is to learn about the craft of fiction screenwriting in the Puno region, based on the experiences of male and female screenwriters from Puno in the practice of their craft and in the writing of the short films *Alma vieja*, *T'ikariy* and *Apalla, el último sabio*. To achieve this objective, the economic and sociocultural context that shapes the development of screenwriters is described, the Puno film production from 2020 to 2024 is understood, the life experiences and processes of screenwriters are known, and the writing experiences for the mentioned short films are analyzed.

A qualitative approach and a phenomenological approximation were opted to carry out this research. To this end, three in-depth interviews were conducted with Guadalupe Estofanero, Rubén Quincho and Esau Mamani –the authors of the short films. Likewise, a group interview was conducted with six screenwriters from this region. Finally, an analysis sheet was used to examine the narrative structures of the three short films under study.

Some of the results obtained show that the socioeconomic, cultural, and political context of the Puno region influences the subjects and modes of production of the screenplay. Likewise, it was also found that screenwriting is sustained by economic activities that are alternative to the craft and by the fulfillment of various audiovisual roles within the same production. Finally, it became clear that the screenwriters interviewed write from their connection to the cultural identities, territories, and communities of the Puno region.

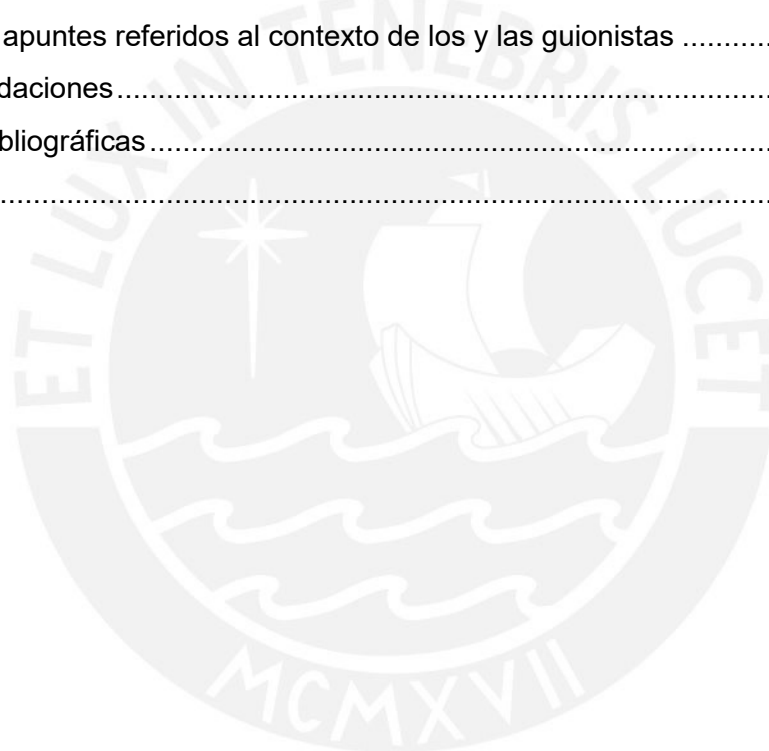
**Key words:** Screenplay, screenwriter, peruvian cinema, regional cinema, fiction short film, Puno region.

## ÍNDICE

1. Introducción .....	8
2. Marco teórico .....	14
2.1 El guion cinematográfico de ficción.....	15
2.1.1 Exploración conceptual del guion cinematográfico de ficción .....	15
2.1.2 La historia de ficción en la producción audiovisual .....	18
2.1.3 La estructura dramática del guion cinematográfico .....	21
2.1.4 El guion literario en el medio audiovisual .....	24
2.2 Apuntes sobre el cortometraje de ficción .....	27
2.2.1 Breve historia del cortometraje.....	27
2.2.2 Exploración conceptual del cortometraje.....	29
2.2.3 La estructura dramática para el cortometraje de ficción .....	30
2.2.4 Personajes del cortometraje de ficción.....	33
2.2.5 Géneros que forman la historia en el cortometraje de ficción .....	36
Tabla 1 – Géneros principales del cortometraje de ficción .....	38
2.3 Guionista de ficción .....	40
2.3.1 Exploración conceptual del y de la guionista de ficción .....	40
2.3.2 Breves apuntes sobre la formación del y de la guionista de ficción .....	45
2.3.3 Comentarios sobre el oficio económico del y de la guionista de ficción .....	46
3. Marco contextual.....	49
3.1 La región Puno .....	49
3.1.1 Puno como territorio habitado .....	49
3.1.2 Represión de las protestas del 9 de enero de 2023 .....	52
3.2 Análisis del cine puneño del siglo XXI y el periodo 2020 a 2024.....	54
3.2.1 El cine puneño auto-gestionado – periodo de largometrajes del 2001 al 2015 ....	54
3.2.2 El cine puneño con financiamiento estatal – periodo de largometrajes del 2016 al 2024.....	56
Figura 1 – Estrenos de largometrajes puneños en el periodo 2001 al 2024 .....	56
Tabla 2 – Proyectos de largometraje de ficción puneños financiados por el Estado Peruano con estreno en el periodo 2016 al 2024.....	57
Tabla 3 – Reconocimientos nacionales e internacionales de largometrajes de ficción puneños.....	58
3.2.3 Leyes y decretos que estimulan y regulan el cine hecho en regiones en el periodo 2020 al 2024 .....	58
3.2.3.1 <i>Ley de fomento de la industria cinematográfica 19327 (1972-1992)</i> .....	59

3.2.3.2 Ley de cinematografía peruana 26370 (1994-2019) .....	60
3.2.3.3 Ley que modifica diversos artículos de la ley 26370, ley de la cinematografía peruana 29919 (2013-2019) .....	62
3.2.3.4 Decreto de urgencia que promueve la actividad cinematográfica y audiovisual 022-2019 (2020-actualidad mayo 2025) .....	62
Figura 2 – Postulaciones de proyectos de largometrajes puneños a concursos del 2006 al 2024 .....	64
Tabla 4 – Proyectos de largometrajes puneños beneficiados con estímulos económicos para su producción durante la vigencia del Decreto de Urgencia N° 022-2019 .....	65
3.2.3.5 Ley que crea incentivos económicos y fiscales para el fomento de las actividades cinematográfica y audiovisual del Perú 32309 (Vigente a partir de la aprobación de su reglamento) .....	66
3.2.4 El cine puneño del periodo 2020 al 2024 .....	68
Tabla 5 – Proyectos de cortometrajes puneños beneficiados y no seleccionados en concursos del Ministerio de Cultura durante la vigencia del Decreto de Urgencia N° 022-2019 .....	69
3.2.5 Espacios de aprendizaje y producción en Puno .....	72
4. Marco metodológico .....	73
4.1 Metodología y herramientas de investigación .....	73
4.2 Sujetos y casos de estudio .....	75
4.3 Objetivo general y objetivos específicos .....	77
5. Análisis de los datos obtenidos .....	78
5.1 Conociendo a los y las guionistas participantes: Guadalupe, Rubén y Esau .....	78
5.1.1 Guadalupe Estofanero .....	78
5.1.2 Rubén Quincho .....	83
5.1.3 Esau Mamani .....	87
5.1.4 Guionistas participantes de la entrevista grupal .....	92
5.2 La experiencia de ser guionista de ficción .....	97
5.2.1 ¿Cómo llegaste a ser guionista de ficción? .....	98
5.2.2 ¿Qué significa para ti el cine? .....	105
5.2.3 ¿Qué significa para ti escribir guiones de ficción? .....	106
5.2.4 ¿De qué temas te gusta escribir? .....	108
5.2.5 ¿Qué significa para ti el guion cinematográfico: texto narrativo, manual o guía? .....	110
5.3 Las experiencias en la escritura de los cortometrajes <i>Alma vieja</i> , <i>T'ikariy</i> , y <i>Apalla, el último sabio</i> .....	115
5.3.1 Cortometraje <i>Alma vieja</i> , escrito por Guadalupe Estofanero .....	116

5.3.2 Cortometraje <i>T'ikariy</i> , escrito por Rubén Quincho .....	126
5.3.3 Cortometraje <i>Apalla, el último sabio</i> , escrito por Esau Mamani .....	137
5.4 Apuntes referidos al contexto de los y las guionistas .....	152
5.4.1 Puno como locación de historias con identidad cultural.....	153
5.4.2 Gestión y financiamiento de obras audiovisuales .....	156
5.4.3 La censura en el proyecto de la nueva ley de cine .....	162
6. Conclusiones .....	165
6.1 Sobre el conocimiento de los y las guionistas participantes de la investigación.....	167
6.2 Sobre el significado de ser guionista desde las experiencias en el oficio.....	168
6.3 Sobre las experiencias en la escritura de los cortometrajes <i>Alma vieja, T'ikariy</i> y <i>Apalla, el último sabio</i> .....	171
6.4 Sobre los apuntes referidos al contexto de los y las guionistas .....	176
6.5 Recomendaciones.....	178
7. Referencia bibliográficas .....	180
8. Anexos.....	188



# 1. Introducción

En 1993, José Antonio Portugal –cineasta arequipeño que se inició en el cine de ficción en 1979 con el cortometraje *Crónica de dos mundos*– expresó en una entrevista que “un guionista es un cineasta a tiempo completo que no hace otra cosa [...] no es un literato o un artista de otro campo que entra a hacer esto sólo cuando está libre” (como se cita en Carbone, 2016, p. 201). Este planteamiento, aunque expuesto hace treinta y dos años atrás, interpela a mi vocación recientemente manifestada: ser guionista de ficción. En términos de la identidad basada en la actividad que uno ejerce, puedo decir que soy un ingeniero industrial especializado en comercio exterior desde hace más de diez años atrás, eso hago principalmente. Pero también soy un creador de historias; las imagino, las converso en mi interior, me pierdo en ellas y las comparto con mis seres queridos. Soy eso desde mi niñez y estoy revitalizando ese lado de mi ser en los recientes años.

Es así que, para aprender a narrar mis propias historias, inicié mi formación en dramaturgia en el 2021; año en que conocí al guion y lo hice mi lugar de creación artística. Me aproximé así, poco a poco, hacia un cambio de actividad e identidad; cuya dedicación a tiempo completo como cineasta, es lo que José Antonio Portugal argumenta como una condición necesaria para la constitución del ser guionista. En este proceso de descubrimiento de un nuevo camino comencé a preguntarme: ¿Cómo es ser cineasta a tiempo completo desde el oficio guionista? ¿Qué factores constituyen al oficio? ¿Cómo se puede vivir de escribir guiones en regiones peruanas que no son Lima? Entre otros cuestionamientos que todavía no forman la pregunta de investigación, pero la exploran.

Como parte de mi andanza formativa en guion tomé un taller internacional de escritura de guion cinematográfico entre el 2023 y 2024, sin ser cineasta y entre compañeros y compañeras latinoamericanas que sí lo eran. Si bien existía esa diferencia entre nosotros, compartíamos el deseo de contar una historia y la necesidad de escribir el guion siendo asesorados por un tallerista. El hecho de que cineastas busquen orientación, mediada por un taller de guion, puede significar que la práctica de escribir guiones tiene puntos de dolor –restricciones o problemas recurrentes– que no han sido profundizados en los estudios relacionados a las industrias culturales y que no solamente se adhieren a una necesidad formativa. En ese sentido, comprender tales puntos de dolor y cómo son resueltos por los y las guionistas permitiría advertir los retos y oportunidades implicados en la práctica del oficio dentro del contexto de su territorio.

Cuando pienso en territorio, pienso en guionistas de Latinoamérica y, en especial, pienso en guionistas de la región Puno. Y me pregunto sobre ellos y ellas: ¿Cómo una persona llega a

convertirse en guionista de ficción? ¿Cómo transcurre un proceso de escritura de guion? ¿Qué está en juego mientras se deja en pausa a la vida propia para crear una historia? En el centro de estas preguntas se encuentra la pregunta general de esta investigación: ¿Qué significa ser guionista de ficción en la región Puno?

Para responder esta pregunta, me enfoqué a averiguar sobre cortometrajes de ficción producidos en este territorio para conocer a sus autores. De esta manera, conocí a los guionistas puneños Guadalupe Estofanero Zúñiga, Rubén Mamani Quincho y Esau Mamani Cotacallapa, con quienes profundicé en las experiencias y significados subjetivos del oficio de guionista, así como en las experiencias de escritura de sus cortometrajes, los cuales son objetos de estudio de esta investigación.

Seguramente, se estén preguntando como lectores y lectoras: ¿Por qué Puno es mi territorio de investigación? La elección se basa en tres fundamentos.

El primero, porque esta región se caracteriza por contar con espacios limitados de formación y exhibición cinematográfica; aun así, mantiene una producción de cine que se da con un vigor mayor al registrado en el estudio de Bustamante y Luna (2017), quienes contabilizaron cuarenta y una películas estrenadas entre los años 2001 y 2015; cuarenta de ellas, cintas de ficción y con una duración de proyección mayor a cuarenta y cinco minutos. Actualmente, entre los años 2023 al 2025 según Arias (2023), Puno cuenta con al menos dieciocho proyectos relacionados al cine como son la organización de festivales, realización de largometrajes y cortometrajes de ficción, documental y animación, y realización de series animadas. Así mismo, Quispe (2023) lista un total de veinticinco películas que están en alguna de las etapas de realización cinematográfica –preproducción, producción y postproducción en líneas generales– y son escritas y/o dirigidas por mujeres; de las cuales, doce son proyectos de ficción y nueve tienen el formato del cortometraje. Por lo tanto, se observa una cantidad importante de proyectos y realizaciones cinematográficas en Puno.

El segundo fundamento es la calidad de sus guiones de ficción. Esta calidad ha sido reconocida por la Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica (APRECI) al otorgar su premio como mejor guion a nivel nacional a los largometrajes puneños de ficción: *Wiñaypacha*, *Manco Cápac*, y *Yana-Wara* en el 2018, 2020 y 2023, respectivamente (APRECI, 2019; APRECI, 2021; APRECI, 2024). Se trata de tres premios a mejor guion en un periodo de seis años, entre 2018 al 2023, otorgado a guionistas puneños.

El tercer y último fundamento es que las historias que narra el cine puneño llaman a mi sentido de identidad ancestral. Aunque no he nacido en tierras altiplánicas, mi sentimiento aymara se emociona cuando veo reflejados a los míos en la pantalla. Me refiero a historias como la del

padre que transita ebrio en bicicleta por las carreteras que unen los pueblos rurales de Puno, mientras se enfrenta a sus propios demonios que lo encaminan hacia un destino cíclico de violencia familiar (Kollas group, 2019); o aquella que narra la historia de la estudiante que vive sola en la ciudad puneña de Juliaca y que atraviesa el conflicto sobre si abortar o no un embarazo no deseado, mientras la radio local nos recuerda que estamos en tiempos iniciales del covid-19 y que un caso de investigación sobre un abuso sexual ha sido relegado (Aborígenes cine, 2020).

Las dos primeras sinopsis del párrafo anterior corresponden a cortometrajes de ficción realizados en Puno –*Supay yuraq* y *La vida de Lucía*, respectivamente. Este formato llama mi atención porque no suele ser abordado en estudios académicos; sin embargo, su cantidad y calidad de producciones, así como su calidad de guion e identidad narrativa son comparables a las de los largometrajes más conocidos de esta región.

El cortometraje es un formato de hasta treinta minutos de proyección (Decreto de Urgencia N° 022-2019, 2019). Sobre este formato, Bedoya (2022) menciona que permite el aprendizaje cinematográfico y la afirmación expresiva del y de la cineasta, pero no es un formato que tenga ganancias económicas o esté orientado a fines comerciales como sí sucede con el largometraje, formato de más de setenta y cinco minutos de proyección (Decreto de Urgencia N° 022-2019, 2019). Aunque no lo expone explícitamente, Bedoya (2022) también describe al cortometraje como un formato que tiene un valor expresivo en sí mismo. Esa misma característica es resaltada por De Vega (2018), Cooper y Dancyger (2012), quienes atribuyen su libertad expresiva precisamente a su condición de alejamiento del cine comercial. Estas características –llámense aprendizaje, afirmación y libertad expresiva– son aprovechables por cineastas con y sin experiencia de todas las especialidades, incluidos él y la guionista. Quizá ocurre que este último oficio aprovecha mejor este formato, considerando que un o una guionista suele ser quien luego asume los roles de dirección, producción u otros para completar el proceso de realización hasta llegar a la narración fílmica (Cooper & Dancyger, 2012). De esta manera, el estudio de la relación entre guionista y cortometraje favorece al objetivo del conocimiento de su oficio que plantea esta investigación.

Cabe agregar que, en comparación con el largometraje, el cortometraje puede ser producido con menor presupuesto económico debido a sus atributos, como son su corta duración, pocos días de rodaje, pocos personajes, pocas locaciones, etc. Por otro lado, el cortometraje posee menores circuitos de exhibición (De Vega, 2018). No obstante, su realización cinematográfica requiere de financiamiento, el cual puede representar un gasto importante para guionistas que no cuentan con un capital propio destinado a producir este tipo de obras que no son comerciales. Por ello, es importante tener en cuenta las políticas públicas culturales que

fomenten la producción del cortometraje de ficción, ya que, mediante ellas, podrían presentarse soluciones de financiamiento.

En ese sentido, es necesario mencionar el contexto político del Estado Peruano que enmarca a la investigación desde sus políticas culturales y económicas para el cine que se desarrolla en regiones que no son Lima Metropolitana y Callao –en adelante, cine regional. Si bien este aspecto será desarrollado en el marco contextual, es importante remarcar que estas políticas influyen y determinan los modos de producción del cine hecho en el Perú. En la actualidad de la investigación, el Decreto de Urgencia N° 022-2019 –vigente desde el 2020 hasta el 2025– promueve la actividad cinematográfica por medio de estímulos económicos que se otorgan a cineastas previa participación en varias líneas concursales; reservando entre un 30% a 40% del total de los recursos para postulaciones representantes del cine regional; sin restricciones de discurso cinematográfico, excepto para aquellas postulaciones destinadas a producir pautas publicitarias, propaganda electoral y/o beneficien a alguna organización política en específico.

Una de las líneas concursales está orientada a subvencionar proyectos de cortometrajes a nivel nacional y ha premiado a un promedio de trece cortometrajes por año, en el periodo del 2020 al 2024, con estímulos que ascendieron progresivamente desde treinta mil hasta sesenta mil soles por proyecto. Cabe destacar que algunos cortometrajes de ficción puneños fueron ganadores de esta línea concursal, algunos de ellos son: *200 millas* en el 2019, *T'ikariy* y *Ella baila sola* en el 2021, *Tawaquitas* y *Wayra* en el 2022 (Ministerio de Cultura, s.f.).

Sin embargo, esta política de estímulos orientada al desarrollo del cine regional ha sido derogada por el Congreso de la República el 24 de abril de 2025, fecha en que se promulgó la nueva Ley de cine N° 32309. A la fecha de la investigación, la nueva ley todavía no está reglamentada; por lo tanto, no tiene vigencia salvo en sus normas orientadas a los beneficios tributarios. Una vez que esté vigente, probablemente en el 2026, se añadirán restricciones exclusivas para las postulaciones del cine regional, donde no serán aptos ni premiados aquellos proyectos cinematográficos que atenten o contravengan el estado de derecho, la defensa nacional, la seguridad o el orden interno del país, la Constitución Política y el ordenamiento jurídico del Estado (Ley N° 32309, 2025). El direccionamiento de estas restricciones sólo para postulaciones de regiones que no son Lima Metropolitana y Callao, así como la ambigüedad de sus limitaciones interpretativas, recortaría accesos de subvención a proyectos cuyas temáticas cuestionen o sean contrapuestas al discurso oficial del Estado Peruano; es decir, el cine regional podría ser censurado por el discurso de sus guiones y, en consecuencia, el volumen y la calidad de sus producciones pueden verse afectadas por la falta de presupuesto.

En consonancia, la investigación busca participar de los esfuerzos y acciones orientadas a que las películas del cine regional continúen siendo realizadas sin censura, aportando al conocimiento de este cine desde una mirada íntima de uno de sus principales actores: la guionista. Siendo ella quien también se encarga de dirigir y gestionar la realización audiovisual de sus historias de ficción en un territorio cuyo contexto le ofrece retos y posibilidades específicas de producción. Por ello, su historia de vida, experiencias, opiniones, percepciones, preocupaciones y/o satisfacciones son valoradas como fuentes de conocimiento para comprender el significado del oficio guionista y de su principal producto artístico: el guion cinematográfico.

Es por esa razón, que la respuesta a la pregunta general de investigación se encuentra en las experiencias subjetivas de guionistas que escriben desde la región Puno, considerándolas como fuentes de conocimiento y entendimiento (Seidman, 2019). Esto se debe a que la experiencia, según Pastor (2019), que cita a Bruner, es cómo la realidad se presenta a la consciencia, y ésta se enmarca y articula en la expresión. Para la investigación, articulo las expresiones de guionistas por medio de tres entrevistas en profundidad y una entrevista grupal; de esta manera, se hace consciente la realidad que se vive mientras se escribe guiones desde un territorio donde la actividad cinematográfica es emergente; y donde, según los testimonios recogidos, el oficio guionista no es remunerado. Esta realidad, aunque identificada por las y los autores, no es posible pensarla en el momento mismo de la escritura, en el momento mismo de la acción no reflexiva, según Van Manen (2023). En consecuencia, esta investigación es una apertura de espacios de reflexión sobre este oficio en particular.

Las investigaciones sobre el cine regional son importantes porque dan cuenta de una necesidad de expresión creativa que intenta realizarse por los medios que se tengan a la mano; es decir, en un contexto de vulnerabilidad ante una realidad social y política que se manifiesta en aparatos deficientes, falta de financiación e infraestructura, acceso desigual a conocimientos, tiempo insuficiente para dedicarse solamente a ser cineasta, entre otros identificados por Martha-Cecilia Dietrich (2022) en el libro titulado *Cine peruano de inicios del siglo XXI*. Mostrar esta realidad, y sobre todo desde la expresión de sus cineastas, aporta hacia el objetivo colectivo de que la práctica cinematográfica continúe realizándose en regiones y que sus brechas de desigualdad se identifiquen y se acorten desde políticas culturales que fomenten su producción local desde sus propias miradas.

Precisamente, esta investigación busca el entendimiento y el conocimiento de la realidad del guionista desde su mirada, su sentir, su historia personal, su reflexión y, en general, desde su subjetividad en relación a la experiencia de practicar un oficio que es parte de un proceso

mayor, pero, a la vez, es la génesis de ese proceso y constituye un fenómeno de estudio en sí mismo.

Para el diseño y elaboración de la investigación he revisado tres antecedentes de estudios similares. El primero de ellos muestra una situación de cambio en las políticas culturales del Perú referidas al cine. El cambio en el que se enmarca el primer antecedente se dio en el año 1993 cuando se derogó la Ley 19327 que fomentaba el cine nacional desde la aplicación de incentivos tributarios y el sistema de exhibición obligatoria en salas de cine (Carbone, 2016). Esta ley tuvo vigencia desde el año 1973 hasta el año 1992 y favoreció principalmente al formato del cortometraje. Las experiencias, historias y memorias de esta época son recopiladas a través de entrevistas realizadas por Giancarlo Carbone hacia sus realizadores, entre ellos guionistas y directores. Las entrevistas se encuentran escritas en su libro publicado en el 2016 que lleva por título *El cine en el Perú: el cortometraje, 1972-1992* y comunican varias ideas y reflexiones de los cineastas que practicaron su oficio en la época de vigencia de esa ley.

El segundo antecedente que he considerado para esta investigación es la tesis de licenciatura de Augusto Pavel Solís López que lleva por título *Carrera de resistencias. La escritura creativa en la ficción televisiva peruana narrada por 5 guionistas*. Esta tesis, publicada en el año 2014, se orienta hacia una descripción testimonial de guionistas que escriben en Lima para el formato de la serie televisiva. La tesis se enfoca en la dinámica entre la creatividad y la presión comercial que se experimenta al escribir ficción para el medio televisivo. La relevancia de este antecedente se da en su estudio de las experiencias de guionistas de ficción.

El tercer y último antecedente de esta investigación es la tesis de licenciatura escrita por César Gonzalo Gutiérrez Cuadros, publicada en el año 2021, y que lleva por título *Las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico peruano: los casos de Jacqueline Riveros, Jaime Huamán y Flaviano Quispe*. Este trabajo se centra en el análisis del acceso a la legitimidad de los cineastas regionales del Perú por medio de la crítica, el fomento del Estado y la taquilla en el momento de la exhibición de las películas. Los cineastas que participan de la investigación son de las regiones peruanas: Apurímac, Junín y Puno. Si bien esta tesis no se enfoca en las experiencias en la escritura de guiones, recoge las experiencias de cineastas de otras regiones del Perú diferentes a Lima Metropolitana y Callao en otros procesos de la realización cinematográfica.

Por otro lado, la investigación es cualitativa y tiene el enfoque metodológico del caso de estudio desde una aproximación fenomenológica. Es decir, se da una fuerte relevancia a la experiencia personal de diversos seres y sentires que escriben guiones en Puno. Las

herramientas de recolección de datos son: la entrevista en profundidad, aplicada para tres guionistas; la entrevista grupal, aplicada para seis guionistas; y la ficha de análisis de estructura narrativa de los filmes terminados, aplicada para los tres cortometrajes de estudio.

En lo que corresponde a los cortometrajes de estudio, éstos fueron encontrados en enlaces virtuales y gratuitos de internet, cuya publicación cuenta con la autorización de sus creadores. Cabe mencionar que, de otro modo, no hubiera podido seleccionarlos en una primera instancia, por lo que la accesibilidad a ver estas películas fue un factor determinante para elegirlos. Las obras seleccionadas son: *Alma vieja*, que trata de las experiencias paranormales que asustan a una universitaria solitaria y huérfana; *Apalla, el último sabio*, que narra la presencia de la entidad Apalla en la ciudad de Puno que tiene poderes de teletransportación y sanación; y *T'ikariy*, que narra las desventuras de una niña quechua-hablante y rural que es maltratada por su padre y discriminada por la posta de salud de su pueblo.

Por último, debo resaltar que el estilo de redacción de esta tesis se apoya en metodologías de narración subjetiva que permiten el uso de la primera persona, ya que en adelante voy a combinar mis experiencias personales con los hallazgos de los apartados de estudio. Así mismo, teniendo en cuenta que la bibliografía del guion utiliza mayormente el masculino genérico, en esta investigación haré una excepción; por ello, cuando me refiera a hombres y mujeres que realizan un oficio, los mencionaré como “la guionista”, “la cineasta”, “la escritora” o “la directora” en el desarrollo de este documento.

## 2. Marco teórico

El objetivo principal de esta investigación, que radica en el conocimiento del oficio guionista desde las experiencias de guionistas que escriben cortometrajes de ficción, requiere que haya una exploración y comprensión de los constructos teóricos que sostienen esta práctica – escribir guiones de ficción– dentro del proceso de realización de películas. A razón de ese propósito, en este capítulo vamos a desarrollar la teoría de tres categorías que son: guion cinematográfico de ficción, cortometraje de ficción y guionista de ficción.

La primera categoría a desarrollar es el guion cinematográfico de ficción. Para ello, comienzo con una exploración conceptual de acuerdo a libros y manuales especializados en la escritura de guiones. Luego, continúo con el análisis de la historia de ficción, desde teorías de la ficción hasta teorías de la narración de ficción. Seguido de este análisis, prosigo con la descripción de la estructura dramática de tres actos como primer elemento narrativo del guion; y, como segundo elemento narrativo, finalizo con la descripción del guion literario como texto que contiene una historia escrita en estilo cinematográfico.

La segunda categoría que desarrollo es el cortometraje de ficción. Como inicio de este apartado, exploro brevemente su historia y evolución en el medio cinematográfico; y, luego, exploro su definición conceptual para la investigación. Como segunda parte del desarrollo de esta categoría, analizo cómo se configuran la estructura dramática, los personajes y los géneros narrativos, que son particulares para este formato de corta duración de proyección, en comparación con el largometraje.

Por último, reviso la categoría guionista de ficción; para la cual, al igual que los anteriores constructos, inicio con una exploración conceptual que relaciona al sujeto con las características intrínsecas del guion como obra narrativa destinada a la lectura audiovisual; luego, exploro la información que se encuentra en la literatura acerca del oficio en sus aristas formativa y económica.

Finalmente, como lector o lectora de este capítulo, vas a encontrar que varias de las citas conceptuales que he empleado han sido escritas en su lengua original, ya sea inglés o español, con el propósito de mostrar la idea original de la autoría de cada cita y comentarla en concordancia. No obstante, he parafraseado al español ideas, ejemplos, opiniones y argumentos que hacen el mismo sentido tanto en inglés como en español. De esta manera, también evito la sobrecarga de líneas textuales en inglés que pueden ser escritas en español sin que su sentido sea afectado.

## 2.1 El guion cinematográfico de ficción

### 2.1.1 Exploración conceptual del guion cinematográfico de ficción

Para empezar, quisiera compartirte una experiencia personal, por los años noventa, cuando no había acceso a internet, junto a mi hermana tuvimos en nuestras manos el video-casete que contenía la cinta de la película *El Rey León* en español latino, la vimos tantas veces que escribimos en papeles todos los diálogos y canciones de todos los personajes e hicimos una especie de libreto. Es así que, cada noche en nuestra habitación compartida repetíamos, si no es que revivíamos, cada diálogo y canción, mientras que en nuestra imaginación la película se proyectaba nítidamente. Qué emocionante y revelador, vocacionalmente hablando para mí, hubiera sido en ese momento el tener en mis manos el guion de esa película. Si te comparto esta experiencia es para, en primer lugar, recomendarte el mirar tu película favorita con el guion en mano y tener una sensación diferente a la que ya conocías; y en segundo lugar, porque no encuentro otra forma mejor para darle significado al guion que creando imágenes cinemáticas para su introducción.

“What is a screenplay? Is it a guide, or an outline, for a movie?” (p. 19) se pregunta Syd Field (2007) en su libro “Screenplay: The Foundations of Screenwriting” intentando explorar la conceptualización del guion desde la función que cumple. En respuesta a la pregunta, Wilson Cota a sus ocho años diría que el guion le permite repetir la película *El Rey León* en su cabeza, siendo que ese fue el uso que le dio a su edad. Así pues, desde el uso o función del guion se han diseñado algunas conceptualizaciones tales como la de Daniel Peña (2016) quien sostiene que “un guion es un escrito pensado para registrar y luego exhibir, en video y audio, una historia representada por personas en acción” (p. 15); así también, Linda Aronson (2011), desde la perspectiva del uso, indica que el guion cinematográfico de ficción “has to be an instruction manual instantly understandable on a first reading to a wide range of people. [...] The instructions must be brief so they don't interfere with any reader's visualization of the script” (p. 131).

Tanto las definiciones de Peña (2016) y de Aronson (2011), muestran al guion como una guía, o un esquema escrito, o un manual de instrucciones, que también consideraba Field (2007) en su auto-pregunta inicial. Sin embargo, en el caso de lo expresado por Aronson (2011), ella comenta que las instrucciones del manual deben ser breves para no interferir con la visualización del guion en la mente del lector. Siguiendo esta idea, hay dos temáticas que merecen expansión conceptual. La primera, se refiere a ese amplio rango de personas que son lectoras del guion como manual de instrucciones; y la segunda, es la idea de la visualización del guion en lugar de referirse nuevamente a la lectura del guion.

Respecto a la primera temática, sobre conocer quiénes son las personas lectoras del guion, el guionista argentino Raúl Beceyro comenta lo siguiente:

“El guion está hecho para ser leído por alguien. Con frecuencia el director, con el guion bajo el brazo, recorre las oficinas de los posibles productores. En esos casos, ese productor será el lector a quien ese guion esté destinado. Otros lectores eventuales son todos los integrantes del equipo de una película, desde actores hasta técnicos, a quienes el director entrega el guion para informarles de las características que tendrá el filme futuro” (como se cita en Pollarolo, 2011, pp. 304-305).

Es así que todas y todos los involucrados en la realización de una película son los lectores del guion y lo usan como un manual de instrucciones para desempeñar su función especializada. Así también lo confirma Field (2007) al indicar que la industria cinematográfica “is a collaborative medium. The filmmaker depends on others to bring his or her vision to the screen” (p. 276). Además, Field agrega que “screenplay form is unique and precise” (p. 217) y ello es relevante para que el equipo de cineastas puedan profesionalmente transformar el

manual de instrucciones, el guion, en un producto audiovisual. No obstante, el autor también resalta que el guion será modificado inevitablemente por el equipo de producción, por lo que este texto está en constante construcción durante todas las etapas de la realización cinematográfica (p. 306).

En la segunda temática de Aronson (2011), acerca de la visualización del guion, cabe destacar la coincidencia del uso del verbo visualizar que también fue expresado por Field (2007) para indicar que un buen guion “makes it both a better reading and a better viewing experience” (p.198). El sentido de Field (2007) es que tanto la lectura como la visualización ocurren conjuntamente cuando se está en contacto con el guion. Así también lo expresa McKee (2011) cuando menciona que quien escribe el guion debe hacerlo de manera tal que “as the reader turns pages, a film flows through the imagination” (p. 394); es decir, la visualización del guion significa el fluir de la película en la imaginación del lector. Lo mismo que me sucedía en mi experiencia personal con “El Rey León”. En ese sentido, cuando Aronson (2011) y Field (2007) usan el verbo visualizar se refieren a la idea de McKee (2011) sobre la actividad mental de la creación de la película en la cabeza mientras se lee, vale decir, el fluir de la historia del guion en la imaginación.

Entonces, el guion no solamente es definido en base a su función como manual de instrucciones para el uso de las cineastas, sino también es un medio que permite que una historia fluya en la imaginación en la acción conjunta de leer y visualizar. En este punto podría crearse un debate sobre si el guion es un texto narrativo, independientemente de la existencia de una película. Para Pollarolo (2011), el guion cinematográfico de ficción puede tener una significación como un texto virtual aun así sea visto como un paso intermedio que espera a ser una narración fílmica futura. La autora sostiene que, “si bien el guion es un escrito concebido para ser filmado, también puede leerse con independencia del texto fílmico por cuanto se trata de un texto autónomo que cuenta una historia” (p. 313). Pollarolo (2011), además, rescata la visión de Robert McKee (2011), quien significa al guion cinematográfico como una narración literaria completa en sí misma al mencionar que: “a literary work is finished and complete within itself. A screenplay waits for the camera” (p. 394).

Hasta el momento, podemos conceptualizar al guion como un texto autónomo que cuenta una historia, que se visualiza en la imaginación de quien lee, y que está concebido para ser filmado por un equipo de cineastas; estas aproximaciones son importantes para el entendimiento de las relaciones del guion con el medio cinematográfico y así formar su conceptualización.

Sobre el medio cinematográfico, Field (2007) indica que “film is a visual medium” (p. 54) y McKee (2011) expresa que “the aesthetics of film are 80 percent visual, 20 percent auditory” (p. 389). Sobre esta base de relacionamiento con el medio cinematográfico, que es altamente visual, Field (2007) conceptualiza al guion de ficción de la siguiente manera: “A screenplay is a story told with pictures, in dialogue and description, and placed within the context of dramatic structure” (Field, 2007, p. 18).

Si desmenuzamos el concepto de Field (2007), encontramos que el guion es una historia, una historia contada con imágenes en el contexto de la estructura dramática; tales imágenes son compuestas por diálogos y descripciones que, añadido yo, para el caso del guion se presentan en forma escrita. Si añadí la especificación de que el guion es un texto escrito a la definición de Field (2007) es porque su conceptualización también puede ser idónea para definir a la película de ficción como tal. En tanto, se entendería que para Field ambos casos, el guion y el filme, cuentan con el mismo atributo narrativo de presentarse en forma de imágenes. En comparación a la definición de Field, Robert McKee (2011) también expresa su visión del guion como diálogo y descripción y, además, añade que el guion es un sistema de imágenes contenidas en palabras que luego serán imágenes fílmicas. Siendo esta última idea más específica y complementaria a la definición de Field.

Para concluir la exploración conceptual del guion cinematográfico de ficción, y en vista de la teoría revisada, propongo que la investigación presente se desarrolle en base a la siguiente definición del guion cinematográfico de ficción: una historia de ficción contada con imágenes en el contexto de la estructura dramática, tales imágenes están contenidas en diálogos y descripciones escritas, y están concebidas para ser filmadas por un equipo de cineastas; por lo tanto, es un texto que tiene una forma única y precisa.

### 2.1.2 La historia de ficción en la producción audiovisual

Käte Hamburger, quien fuera una erúdita literaria y filósofa alemana, indica acerca de la ficción lo siguiente: “mientras que una realidad concreta existe porque existe, una realidad ficticia existe sólo en virtud del hecho de que se narra” (como se cita en Bordwell, 1996, p. 11). Esta relación entre ficción y narración también es señalada por Cooper y Dancyger (2012), quienes definen a la historia de ficción como: “any narration of events or incidents that relates how something happened to someone” (p. 9). Además, los autores indican que agregar un elemento de causalidad de “cómo le pasó algo a alguien”, significa dotar a la historia de una trama. Para ilustrar este principio, los autores mencionan que no es lo mismo narrar un hecho fáctico como “el rey murió y luego murió la reina”, que narrar una trama como “el rey murió y luego murió la reina de tristeza” (p. 9). En referencia a la trama, según McKee

(2011) y Field (2007), ésta es definida como una línea de dirección que ordena los eventos narrativos.

Adicionalmente, Bordwell (1996) plantea que la historia de ficción es: “una pauta que los perceptores de narraciones crean a través de asunciones e inferencias. Es el resultado de captar claves narrativas, aplicar esquemas y estructuras y comprobar hipótesis” (p. 49). Así mismo, el autor establece que la construcción de la historia se da mediante un proceso de inferencias y creación de hipótesis que funciona de la siguiente manera:

“En el transcurso de la construcción de la historia, el perceptor usa esquemas y claves recibidas para hacer asunciones y extraer inferencias sobre los acontecimientos de la historia en cuestión, y estructura y ensaya hipótesis sobre los acontecimientos pasados y venideros. Con frecuencia, deben revisarse algunas inferencias y dejar pendientes algunas hipótesis mientras la narración retrasa el momento decisivo. Mientras las hipótesis sufren una modificación constante, pueden separarse los momentos críticos en que algunas se confirman claramente, se rechazan o permanecen abiertas. En cualquier caso empírico, la totalidad de tal proceso se realiza entre los términos dados por la propia narración, la aptitud perceptual-cognitiva del espectador, las circunstancias de recepción y la experiencia previa” (p. 39).

Este proceso de creación de inferencias e hipótesis de Bordwell (1996) puede ser relacionado con la teoría de creación de *gaps* o brechas en progresión de McKee (2011). La premisa inicial del autor es “story is born in that place where the subjective and objective realms touch” (p. 145). Es así que, al hacer referencia al ámbito subjetivo, el autor explica que el personaje espera que su decisión o acción tenga los efectos deseados de su subjetividad, de allí que surge la expectativa; sin embargo, también se origina un sentido de probabilidad acerca de la respuesta antagónica o no antagónica de los ámbitos objetivos de su vida interna, su vida personal y su vida extra-personal. Para el autor, esta brecha entre expectativa y lo que realmente sucede es la sustancia de la historia, allí es donde nace la historia, y lo desarrolla de la siguiente manera:

“The substance of story is the gap that splits open between what a human being expects to happen when he takes an action and what really does happen; the rift between expectation and result, probability and necessity. To build a scene, we constantly break open these breaches in reality. [...] When the gap opens up for character, it opens up for audience. This is the “Oh, my God!” moment, the “Oh, no!” or “Oh, yes!” you’ve experienced again and again in well-crafted stories” (p. 179).

Se genera así un sistema de creación de brechas que en contacto con la audiencia genera el proceso de creación de inferencias e hipótesis que plantea Bordwell (1996); quien, además, basa su teoría en dos fundamentos: primero, “la comprensión de la historia por parte del espectador es el objetivo principal de la narración” (p. 30); y, segundo, “el trabajo artístico es necesariamente incompleto, y necesita unificarse y encarnarse por medio de la participación activa del perceptor” (p. 32). En concreto, el principio de Bordwell (1996) es que el trabajo artístico, llámese el filme de ficción, se encarna cuando la perceptora la comprende como resultado de un proceso de participación activa con lo que se está narrando. En base a ambos principios, el autor formula la siguiente definición de narración: “En el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador” (p. 53).

Para Bordwell (1996), tanto el argumento como el estilo son sistemas de narración. El autor define al primer sistema, el argumento, de la siguiente manera:

“El argumento es un sistema porque organiza los componentes –los acontecimientos de la historia y la exposición de los asuntos– según principios específicos [...] Argumento es la denominación que empleamos para la arquitectura de la presentación de la historia por parte del filme” (p. 50).

Esta definición de argumento puede ser aplicable a la categoría “estructura”, ya que Bordwell (1996) representa al argumento como una arquitectura de la historia; mientras que otros autores como Field (2007), Marín (2011) y Snyder (2021) conciben a la estructura como un esqueleto de la historia. Siendo que las metáforas “arquitectura” y “esqueleto” son muy semejantes entre sí, considero que Bordwell (1996) se refiere a la estructura dramática.

Ya explorado el argumento como sistema narrativo, revisaremos el segundo sistema que expone Bordwell (1996), el estilo, el cual: “domina el uso sistemático de recursos cinematográficos en el filme. El estilo es, pues, un componente total del medio. [...] El argumento entiende el filme como proceso “dramatúrgico”; el estilo como proceso “técnico”” (p. 50). El autor se refiere a que el estilo es el componente del medio de representación, en este caso del medio cinematográfico, y éste organiza todos los recursos técnicos que este medio ofrece para la narración. Es decir, si el argumento es lo mismo que la estructura, entonces el estilo es lo mismo que la técnica fílmica. Bordwell (1996) presenta el siguiente ejemplo para mostrar cómo el estilo narra la historia:

“En una escena, Thorwald descubre a Jeff y Estella. Retroceden rápidamente al interior de la habitación de Jeff (movimiento de los personajes, emplazamiento); murmuran (sonido) y apagan la lámpara (iluminación); la cámara se desplaza hacia

atrás rápidamente hasta un plano general (movimiento de cámara y fotografía); y todo esto ocurre tras el plano crucial de Thorwald volviendo a mirar por su ventana (montaje)” (p. 50).

Finalmente, ya contando con el conocimiento sobre la historia de ficción en la producción audiovisual, puedo describir sus sistemas narrativos –argumento y estilo– en la forma en que pueden ser encontrados en un guion cinematográfico. Los paralelismos entre ambas categorías, para efectos de esta investigación, son estructura dramática y guion literario, correspondientemente.

### 2.1.3 La estructura dramática del guion cinematográfico

Quisiera mencionar que en la sección 2.2.3 voy a profundizar en las teorías que permiten comprender la estructura dramática para cortometrajes de ficción, por lo que en esta sección voy a exponer los conceptos generales de la estructura dramática, los principales eventos narrativos contenidos en ella, y cómo su configuración canónica permite la comprensión de la historia de ficción. Si bien esta propuesta argumentativa podría causar confusiones, mi intención es aterrizar en esta sección solamente los conceptos generales de esta categoría.

“Set-up, confrontation, and resolution. It is the stuff of drama” (p. 3), afirma Field (2007) acerca de la estructura dramática de tres actos. Así también lo afirman varios autores y autoras que han escrito acerca del guion cinematográfico, como es el caso de Ken Dancyger, Jessie Keyt y Jeff Rush (2023), quienes sostienen que “the three-act form is derived from Aristotle’s broad notion that all dramas have a beginning, middle, and end, and that these parts are in some proportion to one another” (p. 16). Es así sabido que la estructura dramática se concibe desde la teoría de Aristóteles, quien la estudió principalmente desde la representación teatral (Bordwell, 1996). Por ello se conoce que la estructura dramática occidental, de origen griego, consta de tres actos o, siguiendo a Field (2007), tres unidades de acción dramática relacionadas entre sí, la cuales tienen una proporción 1:2:1 o veinticinco-cincuenta-veinticinco por ciento de duración y cumplen las siguientes funciones:

- Primer acto (veinticinco por ciento de la proporción de la historia): planteamiento de la historia, presentación de personajes, presentación de la premisa de la historia (de qué trata), presentación del conflicto y presentación de las interrelaciones entre personajes dentro de su mundo ficticio.
- Segundo acto (cincuenta por ciento de la proporción de la historia): presentación de los constantes obstáculos que evitan que el personaje principal logre su objetivo o necesidad dramática.

- Tercer acto (veinticinco por ciento de la proporción de la historia): presentación de la resolución del conflicto principal de la historia, la cual en sí es la solución en la que el personaje principal logra o no logra su objetivo dramático.

Ahora bien, las definiciones de la estructura que se encuentran en los libros y manuales de escritura de guiones cinematográficos dan cuenta de una amplitud de componentes más allá de los tres actos dramáticos. Por ejemplo, para McKee (2011), los tres actos representan a la macro-estructura de la historia, pero la estructura en sí es una selección de eventos que luego se componen estratégicamente (p. 33). Así mismo, Field (2007), hace mención a un ordenamiento lineal de eventos que avanzan hacia una resolución dramática (p.29). Finalmente, Bordwell (1996), resalta que se trata de un ordenamiento de eventos de tipo canónico, es decir, que siguen un patrón de la forma en que se diseñan las historias en la cultura occidental. Bordwell comenta:

“Casi todos los que investigan sobre la comprensión de la historia están de acuerdo en que la estructura de patrón más común puede articularse como una forma de historia "canónica", algo así como: introducción del escenario y los personajes, explicación del estado de las cosas, la acción se complica, se suceden los acontecimientos, desenlace, fin” (p. 35).

Los eventos y su ordenamiento canónico a los que se hace mención en la literatura se organizan en escenas, secuencias, actos y puntos de giro, principalmente. McKee (2011) especifica que una serie de escenas forman una secuencia y una serie de secuencias forman un acto; además, cada escena debería idealmente ser un punto de giro que genere cambios significativos en la historia. Los conceptos que la investigación toma para estos eventos son:

- Escena: el elemento más importante de un guion, que moviliza la historia o revela información, y tiene una forma definida por el tiempo y el espacio en que ocurre la acción. Por ejemplo, una acción puede ocurrir en una oficina (interior) o en una calle (exterior), y puede ser durante la mañana o durante la noche (Field, 2007).
- Secuencia: una serie de escenas, generalmente de dos a cinco, que culminan en un cambio importante. Por ejemplo, una secuencia puede determinar un cambio importante sobre si la protagonista consigue o no consigue el trabajo; siendo sus escenas las que van narrando su historia, una escena puede narrar cómo se entera del trabajo y su decisión de presentarse, otra escena puede narrar su entrevista que termina bien o mal, y otra escena puede narrar el momento en que recibe la llamada por parte de la empresa que da el trabajo (McKee, 2011).

- Acto: una serie de secuencias que encuentran su cima en una escena climática que representa un cambio mayor en la historia (McKee, 2011).
- Puntos de giro: eventos de anclaje en la trama cuya función es mover la historia hacia otra dirección para guiarla hacia su resolución. Pueden haber varios puntos de giro a lo largo de la historia (Field, 2007), siendo los principales los que se describen a continuación.
- Normalidad: es el evento que introduce al protagonista y muestra su “antes” o su vida cotidiana hasta que sucede el incidente catalizador (Aronson, 2011; Snyder, 2021).
- Incidente catalizador: aquel evento que posiciona al protagonista dentro de la trama haciendo que la historia inicie su movimiento (Field, 2007).
- Punto de giro I: se encuentra al final del acto I y suele ser también el incidente clave, el cual revela a la audiencia de qué trata la historia o cuál es el objetivo dramático del personaje principal (Field, 2007).
- Subtrama: la trama secundaria expone acciones de personajes secundarios o información que enriquezca el desarrollo de la trama principal (Lübbert, 2009).
- Falso final: suele aparentar una resolución del conflicto principal (Snyder, 2021).
- Punto de giro II o crisis: se encuentra al final del acto II y el momento de mayor pérdida o desesperanza del protagonista en cuanto a conseguir su objetivo dramático, seguido por una decisión de actuar (Aronson, 2010).
- Clímax: es el momento de mayor intensidad para el protagonista; puesto que, realiza la acción dramática que determina el mayor punto de giro de la historia (Cooper & Dancyger, 2012).
- Resolución: es en donde se muestra cómo la vida de los personajes han cambiado luego de la acción dramática del clímax (McKee, 2011).

De acuerdo a Bordwell (1996), todos los elementos de la estructura que he repasado constituyen un guion ideal; además, advierte que: “las distorsiones en la comprensión y el recuerdo [de la historia] suelen suceder en los puntos en que la narración viola o deviene ambigua respecto a este guion ideal” (p. 35). Quizá esa sea una de las razones por la cual la estructura dramática canónica es la que se difunde en libros y manuales sobre escritura de guiones; es decir, concebir una historia con estructura dramática occidental para permitir su comprensión generalizada. Sin embargo, Bordwell (1996) también expone una situación contraria, en la que la historia canónica tiene probabilidad de no ser comprendida. El autor expresa que:

“La investigación sobre la historia presenta por ahora, aunque aún no los haya resuelto, dos problemas: la comprensión intercultural y la relación del aprendizaje con las habilidades innatas. Parece probable que, en las culturas no occidentales, seguir

una historia no sea exactamente igual que en las nuestras. Y parece también probable que el dominio en la comprensión de historias, por mucho que opere con capacidades mentales innatas (por ejemplo, la percepción del tiempo o la causalidad), se pueda adquirir” (p. 34).

Así entonces, hay dos aspectos a tener en cuenta, desde la perspectiva de una guionista de la región Puno: primero, si la estructura dramática canónica es diseñada de igual manera por otras culturas no occidentales –quechuas, aymaras, u otras; y segundo, si este conocimiento se puede adquirir de la misma manera. Esta distinción es importante el análisis de la creación de guiones de ficción en el territorio de estudio.

Finalmente, la estructura dramática representa al sistema narrativo del argumento, siguiendo la teoría de Bordwell (1996), quien especifica que el diseño del argumento “es independiente del medio: el mismo diseño puede presentarse en una novela, una obra teatral o una película” (p. 50). Ciertamente, la definición de la estructura como una serie de eventos –como pueden ser escenas, secuencias, actos y varios puntos de giro– que ordenados en un patrón dramático-occidental-canónico conducen a una resolución, podría ser utilizada por varios medios representativos, diferentes al cine.

El sistema que permite que la estructura sea representada en el medio cinematográfico es el sistema del estilo (Bordwell, 1996). Así pues, si la película tiene un estilo marcado por las técnicas fílmicas, el guion de ficción cinematográfico tiene un estilo de escritura o un formato profesional marcado por pautas para la representación fílmica. Ese estilo se materializa en la forma en que se ordena la escritura de escenas en el formato conocido como guion literario. Este sistema tiene efectos narrativos que permiten la visualización de la película cuando el guion es leído por cineastas y personas vinculadas a las actividades cinematográficas.

#### 2.1.4 El guion literario en el medio audiovisual

Para Fernando Marín (2011), en su libro “Cómo escribir el guion de un cortometraje”, el guion literario es:

“Un guion totalmente terminado, con todas las escenas que forman la historia en el orden en el que se van a ver y con sus correspondientes diálogos. [...] En el guion literario, las únicas indicaciones técnicas que se incluyen son las escenas numeradas y la aclaración de si la acción transcurre en un interior o en un exterior, así como el momento del día” (p. 99).

La primera parte de la definición de Marín establece una relación de interdependencia entre el guion literario con la o las escenas que contiene. Esta relación la encuentro similar a la

pareja realidad ficticia-narración que expuse en líneas anteriores. En ese sentido, podría decir que el guion literario existe porque contiene escenas para ser filmadas. Así también lo confirma Field (2007) al especificar que el trabajo de la guionista es escribir para dar suficiente información visual al equipo de cineastas de tal manera que ellos y ellas puedan convertir esas palabras en imágenes y sonidos vívidos (p. 217).

Luego, la segunda parte de la definición de Marín (2011) hace énfasis en que las únicas indicaciones técnicas del guion son: escenas numeradas y aclaración de lugar y tiempo. En complemento a esta idea, Field (2007) remarca que el lugar y el tiempo de la escena son dos ingredientes que la constituyen, siendo la regla que “if you change either place or time, it becomes a new scene [...] that requires a new setup of lights and camera” (p. 163). Por ello, en el guion literario se hace una marcación clara y estandarizada del inicio y del final de una escena, pudiendo estar incluso numeradas, tal como lo establece Marín (2011).

Adicionalmente, Field (2007), reafirma que el guion literario contiene mínimas indicaciones técnicas ya que su principal función es comunicar al director qué debe filmar; pero no, cómo debe hacerlo (p. 217). Así también indica que una escena puede ser filmada por un plano o una serie de planos. Para el autor, un plano es básicamente lo que la cámara observa, por ejemplo, una línea del guion puede indicar “el sol sale por sobre las montañas” y la directora puede usar uno o varios planos para representar visualmente la sensación del amanecer (p. 218). Es así que la especificación del diseño de los planos para una escena no es competencia del guion literario, pero sí se diseña en un guion técnico.

Solamente para fines de referencia y distinción entre un guion literario y un guion técnico, vamos a conocer la definición que Marín (2011) le da a un guion técnico. Para el autor el guion técnico es:

“[...] un guion literario una vez que ha sido trabajado por el equipo de producción y por el realizador. Corresponde al análisis minucioso del guion literario. En este caso se divide en planos y se introducen todas las indicaciones técnicas que ayuden a la realización: escenarios, encuadres, posición de la cámara, sonido, efectos especiales, iluminación, etc.” (p. 99).

Así se da a conocer que un guion técnico tiene el fin de dar indicaciones técnicas del medio cinematográfico; mientras que, y según Marín (2011), en el guion literario lo más importante es la historia que éste contiene. Sin embargo, no significa ello que no esté escrito en una forma estandarizada para la industria cinematográfica, o con estilo cinematográfico. “Screenplay form is unique and precise” (Field, 2007, p. 216). La forma del guion literario para

Marín (2011) es simple de seguir, siempre y cuando se consideren cinco normas básicas que son:

Norma 1 - Encabezado de la escena: muestra el número de escena, dónde se desarrolla, si el escenario es interior o exterior, y el momento en que se produce (día, noche, atardecer, amanecer).

Norma 2 - Descripciones y acciones de los personajes: muestra lo que están haciendo los personajes y los elementos escénicos. Se escribe en tiempo presente y en tercera persona.

Norma 3 - Mención de personajes: se hace siempre en mayúsculas y se sitúa en el centro de la página.

Norma 4 - Escritura de diálogos: muestra el diálogo que se sitúa en el centro de la página y con forma de un bloque centrado.

Norma 5 - Acotaciones escénicas: se escribe, de ser necesario, entre paréntesis y en cursiva bajo el nombre del personaje y encima del bloque del diálogo.

A las cinco normas de Marín (2011), se puede sumar una más que es la norma de Transición, la cual da indicaciones de cómo culminar una escena con técnicas fílmicas como pueden ser: *CUT TO:*, *DISSOLVE TO:* o *FADE OUT*, éste último indica fundido a negro, por ejemplo (Field, 2007, p. 223).

A continuación, muestro un extracto de un guion de mi autoría para señalar en este la ubicación de las normas propuestas por Marín (2011). He ubicado la palabra en mayúsculas NORMA y agregado el número correspondiente según orden de aparición en el guion literario de ejemplo.

**INT. SALON PUB "POETRY". NOCHE (NORMA 1)**

La banda de Jazz interpreta, muchas parejas bailan. Jason baila con Glory muy abrazados. Al lado de la mesa está la valija. Jason la mira a Glory y Glory lo mira a Jason. Se miran emocionados. **(NORMA 2)**

**JASON (NORMA 3)**

¿Por qué no dejas nunca la valija?  
**(NORMA 4)**

Glory le da un beso inmenso y muy largo en los labios de Jason, apenas se separan un poco.

## **GLORY**

(Mirando a la valija)

### **(NORMA 5)**

El avión parte al amanecer.

El baterista hace su solo y la pieza concluye.

### **INT. ESTACIÓN DE TREN. NOCHE (NORMA 1 – NUEVA ESCENA)**

Por último, debo mencionar que los cortometrajes de estudio de la investigación cuentan con guiones literarios; sin embargo, no accedí a ellos puesto que, según lo revisado en las entrevistas, los textos son protegidos de riesgos de plagio y/o evolucionaron durante las diversas etapas de la realización audiovisual, siendo un producto en constante construcción y con varias versiones, cuyo resultado final se observa en las obras fílmicas dirigidas por los mismos guionistas.

## **2.2 Apuntes sobre el cortometraje de ficción**

Dentro de esta segunda categoría vamos a explorar al cortometraje de ficción en sus aspectos históricos y conceptuales; luego, en sus atributos estructura dramática y personajes; y, finalmente, en los géneros principales de este formato.

Previo a iniciar esta exploración, debemos tener en cuenta que, para la industria cinematográfica, las películas se clasifican también por la duración de su tiempo de proyección. De acuerdo a este criterio de clasificación, existen tres tipos de extensiones temporales o metrajes para los filmes que, para la legislación peruana, son: el cortometraje con duración de hasta treinta minutos, el mediometraje con duración de hasta setenta y cinco minutos, y el largometraje con duración desde setenta y cinco minutos a más (Decreto de Urgencia N° 022-2019, 2019).

Para la investigación es importante desarrollar el concepto y las características narrativas del cortometraje. Esto debido a que su extensión temporal, de hasta treinta minutos, implica que la historia de ficción sea diseñada en base a unas convenciones específicas para este formato.

### **2.2.1 Breve historia del cortometraje**

El inicio de la historia del cortometraje es el inicio de la historia del cine como un medio de proyección de imágenes en movimiento. De acuerdo a Kevin Alexander Boon (2008), a finales del siglo diecinueve se proyectaron las primeras películas de Thomas Edison y de Lumière;

las cuales no eran historias, sino solamente imágenes en movimiento. Agrega Boon (2008) que en 1895 el cortometraje “L'Arroseur Arrosé” de Lumière, de un minuto de duración (Filmaffinity España, s.f.), fue la primera proyección de una historia ante la audiencia. Recordemos que una historia puede definirse como una serie de eventos que narran cómo le pasó algo a alguien. Es decir, en “L'Arroseur Arrosé”, o su traducción en español como “El regador regado”, se proyectaron imágenes en movimiento que narraban una trama, la que consistía en: cómo un regador de plantas fue regado también.

Luego de esta proyección, Cooper y Dancyger (2012) comentan que, hasta el año 1913, todas las películas eran de quince minutos o menos de duración; es así que el cortometraje era la norma hasta ese año. Los autores también marcan el inicio del largometraje como norma o estándar de película, *feature film*, cuando se produjo “Judith of Bethulia” de sesenta y un minutos de duración (Filmaffinity España, s.f.). En adición, los autores remarcan que, desde el año 1960, el cortometraje fue un formato usado como entrenamiento, por parte de alumnos de cine en Estados Unidos y en Europa, para luego ingresar a la producción de largometrajes. Siendo que, actualmente, mantiene esa función, pero que también se ha convertido en un medio de expresión en sí mismo soportado por ministerios de cultura de cada país, revistas especializadas y festivales internacionales también especializados en el cortometraje.

En el caso del Perú, de acuerdo a Ricardo Bedoya (2022), “entre 1972 y 1992, el cortometraje fue una actividad creativa y empresarial en el Perú” (p. 307). El autor se refiere a que en el marco de la ley 19327, dictada en marzo de 1972, “esa norma legal diseñó un sistema de exhibición obligatoria de los cortometrajes en las salas de cine del país” (p. 307). Es así que esta disposición permitió que en el Perú se produzcan cerca de mil quinientos cortometrajes en las dos décadas de duración de la norma 19327. Así también, permitió que el cortometraje no solamente fuese un formato con fines de formación y de expresión para los y las cineastas; sino que también, un medio que permitía una actividad económica rentable ya que, según Bedoya (2022):

“[...] toda exhibición pública de un largometraje extranjero debía tener como complemento la proyección de un cortometraje peruano. En retribución, la empresa productora recibía un porcentaje del impuesto municipal que grava el valor de las entradas vendidas. En esas condiciones, los cortos eran proyectados, por una semana, en cada una de las sala existentes en el país, previa aprobación y visado de una dependencia estatal creada con ese fin” (p. 307).

Actualmente en el Perú, y siguiendo a Bedoya (2022), a pesar que la producción de cortometrajes ya no es una actividad económica rentable, sigue siendo una actividad

dinámica. Esto se da gracias al impulso de los estudiantes universitarios de las facultades de Ciencias de la Comunicación y, también, gracias a estudiantes de institutos relacionados con el medio audiovisual y cinematográfico; así mismo, el autor destaca que el auge de los medios digitales también influye en este dinamismo.

Finalmente, el breve recorrido histórico del cortometraje me permite relacionar sus hitos con su razón de existir en el tiempo. Primero, el cortometraje nace con el cine mismo, convirtiéndose en un medio de expresión. Luego, con la normalización de películas con el formato estándar, o también llamadas largometrajes, de ciento veinte minutos en promedio, el cortometraje pasa a existir a razón de entrenamiento o formación de cineastas en la realización cinematográfica. Así también, en el Perú se registra un momento en que el cortometraje existe por ser una actividad económica rentable, además de ser un formato formativo y de expresión. Por último, y en la actualidad peruana y mundial, el cortometraje continúa existiendo por necesidades de formación y también por necesidades de expresión artística.

### 2.2.2 Exploración conceptual del cortometraje

Tanto el tiempo de proyección como la funcionabilidad son factores que contribuyen a caracterizar el cortometraje. No obstante, algunos autores asignan más atributos a su conceptualización; por ejemplo, Fernando Marín (2011) indica que un cortometraje tiene “una voz propia, esto es, una manera particular de narrarse y de filmarse” (p. 17) y, en cuanto al guion para cortometraje, el autor comenta que:

“[...] un cortometraje, como su propio nombre lo indica, es una obra corta, muy reducida en su duración, lo que condiciona todo el proceso de escritura. No hay tiempo para amplias presentaciones, ni para profundizar poco a poco en cada uno de los personajes, ni para largas escenas de acción. Por lo tanto, tendremos que escribir lo que queremos mostrar de una forma directa, condensada, e ir al grano desde el primer segundo” (p. 26).

En ese sentido, de acuerdo a Marín (2011), el cortometraje de ficción es un formato que tiene una manera particular de narración, la cual consiste en un desarrollo corto, directo y condensado de personajes y de trama. Adicionalmente, Cooper y Dancyger (2012) comentan que, en comparación a un largometraje, el cortometraje:

“[...] proceeds in both a simpler, and a potentially freer, manner. [...] The simplicity lies in the restricted number of characters, often no more than three or four, and the level of plotting, which is usually a simple story. [...] The freedom of short film relative

to long lies in the possibilities of using metaphor and other literary devices to tell the story” (p. 5).

Los autores de esta última cita hacen énfasis en dos aspectos importantes que ofrece el cortometraje en la narración de la historia: la simplicidad y la libertad. Por un lado, la simplicidad descrita coincide con los atributos de Marín (2011) acerca de la forma de narrar directa y condensada; por otro lado, la libertad, mencionada por Cooper y Dancyger (2012), hace referencia al uso de figuras literarias en la narración, como es el caso de la metáfora.

A manera de síntesis la definición del cortometraje de ficción para esta investigación es: un filme cinematográfico de hasta treinta minutos de duración. Este tiempo corto de proyección influye en su narrativa, la cual es más simple y más libre en comparación a un largometraje. Adicionalmente, la simpleza significa menor desarrollo de personajes y trama; mientras que, la libertad significa el uso de figuras literarias como la metáfora. Y por último, este formato tiene dos usos principales; el primero, es su papel formativo para cineastas que luego realizarán largometrajes; y el segundo, es su uso como medio expresivo en sí mismo.

Finalmente, en relación a la simpleza como característica narrativa del cortometraje, Marín (2011) especifica que “cuanto menor es la duración, más fino debe ser el guion” (p. 16). Luego, el autor menciona que “los cortometrajes son un terreno específico con un lenguaje y unas características propias” (p.16). Lo manifestado por el autor surge cuando se trata de comparar las teorías de creación de guiones para largometrajes, las cuales son abundantes en comparación a lo estudiado en cortometrajes. En los siguientes segmentos revisaré algunas de esas características propias en cuanto a estructura dramática, personajes y géneros de este formato de corta duración.

### 2.2.3 La estructura dramática para el cortometraje de ficción

En la sección 2.1.3 definí a la estructura dramática como: una serie de eventos –como pueden ser escenas, secuencias, actos y varios puntos de giro– que ordenados en un patrón dramático-occidental-canónico conducen a una resolución. Así mismo, indiqué que el patrón canónico consta de tres unidades de acción dramática relacionadas entre sí, la cuales son: planteamiento, confrontación y resolución; o también se conocen como inicio, medio y final.

Estas definiciones fueron establecidas en base a una exploración bibliográfica de libros y manuales de escritura de guiones, los cuales presentan modelos de estructura dramática que son diseñados para largometrajes de ficción, generalmente. Tales modelos presentan a la estructura como una sucesión de eventos importantes; por ejemplo, por un lado Blake Snyder (2021) presenta una estructura de quince eventos, que él llama tiempos; por otro lado, Linda

Aronson (2011) presenta una estructura marcada por nueve eventos principales. Cabe notar que la cantidad de eventos propuestos se enmarcan dentro de los tres actos dramáticos convencionales o canónicos.

Así mismo, Aronson (2011) comenta que la mayor cantidad de eventos se presentan dentro del segundo acto dramático –complicaciones, subtramas, relaciones, sorpresas, obstáculos– los cuales pueden ser condensados o expandidos hasta llegar al tercer acto dramático de resolución, ello se debe a que la esencia del segundo acto consiste en complicaciones. Para ilustrar esta condición del segundo acto, Aronson (2011) expone el siguiente ejemplo del cuento de hadas *La cenicienta*: los eventos principales de la historia, en el acto II, son su inicio y su final; siendo el inicio el punto de giro I (ubicado al final del acto I), en donde la cenicienta va a la fiesta del príncipe; y siendo el final el punto de giro II, en donde la cenicienta escapa de la fiesta dejando su zapato; es así que, entre ambos eventos, puede haber una sola fiesta o varias fiestas en diferentes noches; por ello, la historia no se ve afectada siempre que se mantengan ambos eventos principales del segundo acto.

Este apunte de Aronson (2011), en referencia a la capacidad del acto II para ser condensado, es importante para explorar cómo se presenta y se diferencia la estructura dramática del cortometraje de ficción, si se compara con el largometraje.

Es así que, según lo planteado por Cooper y Dancyger (2012), la proporción canónica 1:2:1 de los largometrajes, no podría sostenerse para un cortometraje de quince a treinta minutos. Los autores sustentan que hay un cambio en la estructura para un cortometraje debido a que, en primer lugar, el incidente catalizador –que precede al acto II– debe ocurrir más rápido que en un cuarto del tiempo de la película; y, en segundo lugar, el acto II –que se trata de complicaciones y relaciones– transcurre más rápido para dar lugar al acto III de resolución.

Este sustento del cambio de proporciones en la estructura, también es reconocido por Marín (2011), quien está de acuerdo con la velocidad en la ocurrencia del incidente catalizador y, aunque no es explícito, no concuerda del todo con la condensación del acto II. La propuesta de la estructura dramática para cortometrajes de ficción de Marín (2011, p. 65) es la siguiente:

- Acto I o inicio: se prioriza la inmediatez narrativa. El autor propone que si el cortometraje dura alrededor de doce minutos, el inicio debe tener entre uno a tres minutos. Es decir, el inicio puede ser mucho menor a la proporción de un cuarto del tiempo de la película.
- Punto de giro I: es el cambio en la historia que se encuentra al final del acto I y que introduce el conflicto principal.

- Acto II o medio: se prioriza el ritmo narrativo y contiene el desarrollo del conflicto; por ello, es la parte con mayor extensión temporal del cortometraje. En este lugar de la estructura, el autor no especifica cuánto tiempo o qué proporción tiene el acto II.
- Punto de giro II: es el cambio en la historia que se encuentra al final del Acto II y que conduce a la resolución. En este evento es importante notar que, si el destino narrativo es la resolución, entonces el punto de giro II, para esta estructura, es el clímax (Mckee, 2011). Esta es una anotación relevante porque el clímax se ubica al final del acto III para largometrajes, pero Marín (2011) lo sitúa al final del acto II.
- Acto III o final: se prioriza la nitidez narrativa por ser el final del cortometraje; además, se privilegia el final cerrado o la resolución del conflicto. En este lugar de la estructura tampoco el autor especifica alguna referencia en tiempos o proporciones; sin embargo, refuerza la idea de que en este acto dramático se narra “lo que les ocurre a los protagonistas al término de la historia” (p. 80). De esta manera, el autor refuerza el sentido de que el acto III muestra solamente la resolución que sigue después del clímax.

Para resumir las observaciones que hice en la estructura propuesta por Marín (2011), debo indicar que hay tres aspectos a tener en cuenta: el primero, el autor propone el uso de tres actos dramáticos, en donde el primer acto dura menos tiempo que un cuarto de la película; el segundo, el acto II es el más amplio y contiene el clímax al final de su presentación como punto de giro II; y, el tercero, el acto III solamente muestra la resolución del final de la película (lo que sigue después del clímax); es decir, podría la resolución también ser considerada como un evento que ocurre dentro del acto II propuesto por el autor. Estos tres aspectos sugieren, conceptualmente, que el acto II ha sido condensado de tal manera que tiene la forma de un acto III convencional en largometrajes. En consecuencia, se podría decir que la propuesta de Marín (2011) consiste realmente en dos actos dramáticos.

En efecto, Cooper y Dancyger (2012) proponen que un cortometraje de ficción solamente se conforma por dos actos dramáticos. Un acto de inicio y un acto de final. Siendo que el acto final puede ser abierto o cerrado. Esto último determina que existan dos modelos de estructuras dramáticas para cortometrajes de ficción que son: combinación de actos I y II, y combinación de actos I y III. Los autores manifiestan que el uso del modelo que combina acto I y acto II significa que se ha optado por un final abierto; es decir, hay ausencia de resolución y, en su lugar, se presentan solamente eventos de exploración de opciones de solución. Otro sentido se genera cuando se combinan los actos I y III, en ese caso, sí se narra una resolución de la historia de ficción (p. 163). Siendo este último el mismo modelo presentado por Marín (2011).

En el caso de una combinación de acto I y acto III, para Cooper y Dancyger (2012, p. 55), la estructura dramática tiene la siguiente forma:

- Acto I: contiene la normalidad y se introduce el incidente catalizador, el cual es el mismo que el punto de giro I (introducción al conflicto principal o acción dramática principal). Este acto puede tener una duración de cinco minutos, en caso de un cortometraje de quince a treinta minutos de duración.
- Acto III: se desarrolla la acción dramática principal en donde él o la protagonista vence una serie de obstáculos para conseguir su objeto de deseo. Tales incidentes o eventos de crisis deben ir creciendo en intensidad hasta llegar al clímax. Luego, sigue la resolución de éxito o fracaso en conseguir el objeto de deseo y, finalmente, una escena de cierre (que suele ser un plano final para el cortometraje).

En conclusión, la estructura dramática para un cortometraje de ficción no es necesariamente la misma que para un largometraje. La diferencia radica en que un largometraje tiene, convencionalmente, tres actos dramáticos y en la proporción 1:2:1 en cuanto a duración en minutos; mientras que, el cortometraje puede tener tres o, incluso, dos actos dramáticos. Esto último se debe a que el acto II, conocido convencionalmente como acto medio, es condensado de tal manera que puede integrarse al acto III para cortometrajes que tienen resolución. En el caso contrario, el de un cortometraje sin resolución o con final abierto, el acto III desaparece para que el acto II muestre el desarrollo del conflicto como una búsqueda de opciones de solución.

#### 2.2.4 Personajes del cortometraje de ficción

Para Fernando Marín (2011) el desarrollo de personajes dentro de la narrativa del cortometraje se ve limitado por el tiempo reducido de proyección del mismo. Por ello, el autor recomienda que se muestre solamente los aspectos básicos de caracterización del personaje en el guion, como son la edad, el sexo, el trabajo u otros necesarios; adicionalmente, el autor recomienda que una de esas características sea profundizada para transmitir una personalidad cada vez más real (p. 123). Esto no quiere decir que no haya un trabajo amplio para la creación de personajes, sino que su presentación en el cortometraje; en términos de caracterización y personalidad, debe ser sencilla y breve. A continuación revisaremos qué es la caracterización y qué es la personalidad.

Por un lado, la caracterización del personaje, para McKee (2011), significa la suma de todas las cualidades observables del ser humano, todo lo que puede ser conocido luego de una profunda revisión (p. 100); luego, Field (2007) complementa que la caracterización se expresa en los gustos y cosmovisión de los personajes, así como en lo que visten y en lo que poseen,

por citar algunos ejemplos (p. 55). Tales características diferencian al personaje del resto en todas las películas, independientemente de la longitud del tiempo de proyección; sin embargo, para el caso del cortometraje, esas características, adicionalmente, deben ser las necesarias para la historia que se está narrando (Marín, 2011, p. 124).

Por otro lado, la personalidad del personaje significa para McKee (2011) una verdadera personalidad, *true character*, que se manifiesta en las decisiones que hace el ser humano bajo presión (p. 101). El autor también hace referencia a la verdadera decisión, *true choice*, como la esencia natural del personaje. Es así que, la verdadera decisión surge de confrontar un dilema, en donde se pierde o sacrifica un valor para conseguir otro. También el autor indica que el momento en que se da la verdadera decisión, la de máximo sacrificio, es en el evento conocido como crisis; luego, en el evento del clímax, se da la acción de absoluto e irreversible cambio en la vida del personaje. Es decir, para McKee (2011), se conoce la verdadera personalidad en la decisión de tomar una acción. Ésta acción, es la acción dramática para Cooper y Dancyger (2012), a la cual identifican también como el movimiento del espíritu y, parafraseando a Aristóteles, como la psique o la fuerza de la vida o el movimiento de energía que alimenta nuestros pensamientos y emociones. Este sentido de personalidad, entendido como la psique humana que se manifiesta en la decisión y acción frente a un dilema de sacrificio, es clave en el desarrollo de la o del protagonista como personaje principal del filme de ficción desde el cortometraje hasta formatos de mayor metraje fílmico.

En los anteriores párrafos se ha visto que la caracterización y la personalidad son elementos clave en el desarrollo de personajes. Así también, se ha especificado que la personalidad se desarrolla de la misma manera para un corto como para otros formatos; en tanto que, la caracterización debe ser la necesaria para la historia en el caso del cortometraje o, dicho de otra forma, la caracterización debe ser totalmente integral a la trama de este formato. Por esa razón, Marín (2011) establece que “el personaje se sitúa en un contexto, en una trama donde juega un papel, y, por lo tanto, todo lo que acompaña al personaje (lo que haga, lo que diga) también formará parte de dicha trama” (p. 124). Es decir, y para efectos comparativos, mientras que en un largometraje, la narración muestra combinaciones de varias caracterizaciones del personaje, con el fin de que sus acciones dramáticas sean creíbles (McKee, 2011, p. 106); para el cortometraje no hay tiempo para mostrar al personaje poco a poco, sino que su caracterización y personalidad deben integrarse por completo a la trama (Marín, 2011, p. 130).

Además de la caracterización y la personalidad, también en un filme de ficción se cuenta con personajes que actúan como protagonista y como secundarios. Adicionalmente, Cooper y Dancyger (2012) indican que la antagonista es el personaje secundario más importante. A

continuación, exploraré cada tipo de personaje y sus diferencias, en caso existan, entre sus funciones narrativas para un cortometraje y para un largometraje.

En referencia al protagonista, para McKee (2011), éste se define como todo ser que tenga la capacidad de desear algo, tomar acción para conseguir ese algo y sufrir las consecuencias de su toma de acción (p. 140). En adición, Cooper y Dancyger (2012), lo definen como el primer combatiente, siendo que protagonista, etimológicamente: “is a word that comes from the Greek words for "first" (protos) and "struggler" or "combatant" (agonistes)” (p. 47). Además, Cooper y Dancyger (2012) resaltan que el protagonista de un cortometraje es el acceso más directo a la historia para la audiencia. En suma, para el cortometraje y el largometraje, el protagonista tiene el mismo significado y función narrativa en un filme de ficción.

En el caso de la antagonista, su significado etimológico, según Cooper y Dancyger (2012), viene de las palabras griegas “anti” y “agonistes”, siendo el combatiente que lucha en contra del primer combatiente. Los autores especifican que en el caso de la película de ficción, la antagonista –sea humana, una invención humana, la propia personalidad del protagonista, una fuerza natural, por citar algunos ejemplos– es la fuerza u obstáculo con quién o con qué se enfrenta el protagonista (p. 47). Estos obstáculos en conjunto, para McKee (2011), son denominados como fuerzas de antagonismo y se rigen por el siguiente principio: “The more powerful and complex the forces of antagonism opposing the character, the more completely realized character and story must become” (p. 317). Es decir, la verdadera personalidad del protagonista es amplificada por el nivel de fuerza y complejidad de las fuerzas de antagonismo. Este principio también es reconocido por Cooper y Dancyger (2012), pero como un aspecto característico sólo del largometraje. Los autores mencionan lo siguiente: “In the longer film, the relationship of the main character to the antagonist is used to create a heroic dimension in the main character. The greater the adversary, the greater the hero” (p. 130).

Sin embargo, Cooper y Dancyger (2012) manifiestan que para el caso del cortometraje, el objetivo narrativo de la antagonista no es amplificar la personalidad del protagonista, como se estableció en el anterior párrafo; sino su función narrativa consiste en ofrecer un nivel de oposición que haga que el objetivo dramático del protagonista sea difícil de alcanzar. Sobre la antagonista, los autores indican “whose goal is diametrically opposed to the goal of the main character” (p. 105). Además, los autores indican que esta relación de oposición directa es el núcleo dramático de la narración de un cortometraje: “Short films work best when the protagonist-antagonist relationship drives the plot of the screen story” (p. 131). En síntesis, la antagonista de un cortometraje tiene la función narrativa de ser oposición directa o diametral,

pero no de ampliar la personalidad del protagonista, siendo esto último una función narrativa propia del largometraje.

Por último, la función narrativa de los personajes secundarios es similar a lo anteriormente visto en el desarrollo de la antagonista. Por un lado y en referencia al largometraje, McKee (2011) especifica que “supporting roles are inspired by the central character and designed to delineate his complex of dimensions” (p. 381). Nuevamente, la función narrativa de personajes secundarios es amplificar la personalidad del personaje principal. Por otro lado y en referencia al cortometraje, Cooper y Dancyger (2012) comentan que la función narrativa de los personajes secundarios es ser catalizadores de la trama; de esta manera, los autores identifican dos tipos de personajes secundarios: el primero, quienes actúan de impulsores; y el segundo, quienes actúan como barreras en la consecución del objetivo dramático del protagonista (p. 130).

Como resumen, todo el grupo de personajes de un cortometraje, que son en general tres o cuatro para Cooper y Dancyger (2012), forman parte integral de la trama. Es así que, por un lado, la caracterización del protagonista está en función de lo que necesita la historia, pero no en función de lo que necesita el protagonista para diferenciarse del resto de personajes (como suele suceder en largometrajes). Por otro lado, los personajes secundarios (que en un largometraje amplifican la personalidad del protagonista) son catalizadores de la trama, impulsan o impiden que el protagonista consiga su objetivo dramático, siendo la antagonista quien tiene un objetivo dramático diametralmente opuesto al del protagonista. Es decir, tanto Marín (2011) como Cooper y Dancyger (2012) coinciden en que la función narrativa de los personajes en cortometrajes de ficción, es ser catalizadores de la trama y no ser amplificadores de sus propias personalidades; siendo esto último, una función narrativa que corresponde a largometrajes, tal como lo describe McKee (2011) en sus definiciones.

#### 2.2.5 Géneros que forman la historia en el cortometraje de ficción

Para Dancyger, Keyt y Rush (2023), el género es la meta-estructura del guion cinematográfico puesto que éste organiza premisas, personajes y estructuras; además, cada género tiene un desarrollo dramático específico (p. 89). Esta variación en la organización dramática es denominada como una diversidad de patrones, *diversity of patterns*, por McKee (2011); quien, además, indica que existen varios sistemas o géneros para clasificar las historias de acuerdo a elementos compartidos. Siguiendo la explicación, McKee (2011) cita un total de veinticinco géneros entre los que se encuentran: la historia de amor, el cine de horror, el género de guerra, la comedia, la acción y la aventura, la animación, entre otros.

El estudio de géneros cinematográficos puede extenderse en comparaciones de varias clasificaciones identificadas por varios teóricos y teóricas. Debido a la probabilidad de extensión de este apartado, conviene que para la investigación apliquemos la clasificación propuesta por Cooper y Dancyger (2012), quienes en su libro "Writing the short film", dan a conocer tres géneros principales –o también denominados meta-géneros– para el cortometraje de ficción, que son: el melodrama, el docudrama y el hiperdrama.

Para el estudio de los géneros principales, es necesario ser familiares a ciertos términos teóricos que los autores usan como elementos de conceptualización para definirlos y caracterizarlos. Tales términos teóricos son: las formas narrativas del viaje y el ritual de ocasión, la voz y el tono.

Para iniciar, el viaje y el ritual de ocasión –también descrito como el evento– son las formas más antiguas en la narración de historias y también son aplicadas en el cortometraje de ficción. Por un lado, el viaje, que es la forma con más antigüedad de las dos mencionadas, consiste en que el personaje principal sale de casa o de la aldea en busca de aventura o, puesto de otro modo, es la percepción de la vida como un viaje; por otro lado, el ritual de ocasión o evento, es la forma narrativa en la que la aventura no se busca, pero le sucede en la vida del protagonista, siendo la historia de una situación particular o evento en el que se puede salir o no con victoria. Esta última configuración de la historia es la más común en los cortometrajes de ficción para Cooper y Dancyger (2012).

Luego, Dancyger, Keyt & Rush (2023) definen a la voz como la opinión editorial –en un símil con periódicos o revistas; es decir, la opinión que puede ser firmada o no firmada– del o de la autora acerca de la historia (p. 183). Esta voz puede estar profundamente integrada dentro del género o puede salir a primer plano por sobre los demás elementos narrativos. De hecho, los autores manifiestan en los géneros orientados a destacar a la voz en primer plano, *voice-oriented genres*, la identificación y la empatía con el personaje principal es reemplazada con una distancia emocional. En adicción, Cooper y Dancyger (2012) describen a esta distancia emocional como una sensación de desapego que busca que la audiencia reflexione acerca del personaje y la situación que le está sucediendo (p. 118). Dancyger, Keyt & Rush (2023) agregan que en géneros orientados a la voz del autor o autora, la sensación en relación a los personajes es la de estar viéndolos en lugar de estar conectando emocionalmente con ellos (p. 183). Finalmente, Cooper y Dancyger (2012) mencionan que todos los géneros muestran la voz del autor o autora en cierta medida, integrada o destacada, y que esta voz se refleja en cómo se hace sentir a la audiencia al final de la película (p. 118).

El último término a explorar es el tono, el cual según Cooper y Dancyger (2012), es un derivado de la voz. Es así que la elección de un tono sirve de guía a cómo debería sentirse la audiencia acerca de la trama y personajes vistos en la pantalla. Por citar un ejemplo, los autores indican que si el objetivo es generar una sensación romántica, la belleza del día y del lugar de la cita es útil para dar un tono romántico a la historia. Así también, indican que no solamente se trata de un detalle visual, sino también de la relación del personaje con la trama para determinar una elección del tono adecuado a la historia.

Luego de la exploración de los términos que son el viaje, el evento, la voz y el tono, podemos analizar la conceptualización de los tres géneros principales o meta-géneros del cortometraje de ficción: melodrama, docudrama e hiperdrama. La tabla 1 muestra la conceptualización y caracterización comparativa de los tres géneros (Cooper & Dancyger, 2012).

Tabla 1 – Géneros principales del cortometraje de ficción

	<b>Melodrama</b>	<b>Docudrama</b>	<b>Hiperdrama</b>
<b>Concepto general en el largometraje</b>	<p><b>Las</b> historias son esencialmente realistas.</p> <p><b>Es</b> la historia de gente común y/o privilegiada (reyes, famosos) en situaciones comunes, domésticas o de relaciones.</p> <p><b>La</b> historia, para la audiencia, pudo haber sucedido; por ello, lo supernatural y fabuloso son materias de otros géneros.</p> <p><b>En</b> esencia, el melodrama trata sobre la psicología del personaje principal, por lo que el arco dramático siempre es un viaje interior.</p> <p><b>La</b> historia se sostiene en la identificación del público con el personaje, sus dilemas y objetivos; los cuales son realistas.</p> <p><b>La</b> trama puede ser poco realista, pero reconocible; por ejemplo, en <i>The Truman Show</i> una persona vive una vida televisada sin saberlo.</p>	<p><b>La</b> diferencia con el melodrama es el estilo, ya que el docudrama busca asegurar un aura de veracidad, en lugar de la identificación con los personajes.</p> <p><b>La</b> primera responsabilidad narrativa de la escritora es crear, por lo menos, la ilusión de que estamos viendo personas reales en situaciones reales.</p> <p><b>Lo</b> que importa, en lugar del entretenimiento, es la idea o la voz del autor o autora (generalmente una posición política, educativa o informativa), quien diría: "esta historia es más importante que tu melodrama común. Tengo algo que decir, y quiero que tú escuches y veas y quieras actuar luego de esta experiencia".</p>	<p><b>Se</b> aleja mucho del melodrama y del docudrama, siendo lo opuesto al tono realista y factualmente realista, respectivamente.</p> <p><b>La</b> excesiva exageración y la fantasía son ingredientes claves.</p> <p><b>En</b> esencia, es una historia narrada al servicio de una lección moral, la conducta correcta, siendo ésta la cualidad que la distingue de otros géneros; por ejemplo, <i>Forrest Gump</i> tiene una lección moral orientada a normas comunitarias, la cual es: la sociedad no debe etiquetar ni limitar a sus integrantes, ya que el protagonista, quien tiene discapacidad intelectual según estándares sociales, se convierte en "el modelo de la buena persona" que puede cambiar la vida de los demás.</p>
<b>Principal variación para el cortometraje</b>	<p><b>Se</b> cuenta con mayor tolerancia para alejarse del tono generalmente realista del largometraje, lo cual permite el tono metafórico, irónico, expresionista o de pesadilla, para enfatizar la subjetividad y emociones del personaje.</p>	<p><b>La</b> sensación de estar mirando un documental es más crítica que en un largometraje.</p>	<p><b>El</b> cortometraje es el formato natural para el hiperdrama, se debe a su relación con el cuento, el poema, la fotografía y la pintura. Su forma es más metafórica y poética.</p>

<p><b>Estructura para el cortometraje</b></p>	<p><b>Solamente</b> presenta dos actos dramáticos.  <b>El</b> primer acto culmina con el incidente catalizador que suele darse a los cinco minutos del cortometraje.  <b>El</b> segundo acto puede tener resolución o puede ser un final abierto de exploración de opciones de solución.</p>	<p><b>Muy</b> parecido al documental, donde la narrativa es diseñada como la comprobación de un caso.  <b>La</b> trama y personajes son herramientas para ilustrar la voz del autor.</p>	<p><b>El</b> primer elemento importante es la presencia del narrador, quien es alguien que cuenta la historia.  <b>La</b> caracterización es rápida y la trama se introduce rápido y se presenta en la configuración narrativa del viaje para ilustrar la lección moral.</p>
<p><b>Personaje principal y su objetivo dramático para el cortometraje</b></p>	<p><b>El</b> objetivo dramático es más urgente en un cortometraje que en un largo metraje.  <b>No</b> hay tiempo para desarrollar la caracterización y relaciones, sino el tiempo se dispone a ver cómo se consigue o no se consigue el objetivo.  <b>En</b> caso que se trate de un final abierto, sí se tiene tiempo para desarrollar caracterización y relaciones que conlleven a una identificación con el personaje.</p>	<p><b>Es</b> la o él vehículo para exponer la voz del autor.  <b>Está</b> al servicio de la voz del autor.</p>	<p><b>Sirve</b> más como vehículo de la lección moral que un fin en sí mismo.  <b>No</b> se busca, como prioridad, que la audiencia se identifique con el personaje; pero sí que éste y su objetivo sean entendidos.  <b>Incluso</b>, si se trata de un superhéroe, éste sigue estando al servicio de la lección moral, y su destino no nos conmueve profundamente.</p>
<p><b>Trama para el cortometraje</b></p>	<p><b>Conforme</b> la trama sea más dominante o amplia, es más probable que haya una resolución, disminuyendo la caracterización del personaje.</p>	<p><b>La</b> trama es también secundaria y es vehículo para exponer la voz del autor.</p>	<p><b>Una</b> trama dominante es crítica para el éxito de la narrativa del hiperdrama.  <b>Tiene</b> mayor efecto que el personaje para transmitir la lección moral; lo que resulta en la simplificación del personaje.</p>
<p><b>Tono para el cortometraje</b></p>	<p><b>Es</b> usualmente realista, es decir, personajes reconocibles en situaciones reconocibles.  <b>Así</b> mismo, en cortometrajes se cuenta con mayor tolerancia para alejarse del realismo.  <b>Debido</b> a que el objetivo dramático es urgente, o que la trama es intensa, tanto el tono subjetivo como el tono irónico tienen lugar en el melodrama, respectivamente.</p>	<p><b>Es</b> enfáticamente realista, con todo el detalle que sea necesario para enfatizar el realismo.  <b>Se</b> hace uso de técnicas fílmicas del periodismo para crear un sentido de espontaneidad que, a su vez, genere una sensación de seriedad y veracidad de los hechos, como si se vieran a personas reales en situaciones reales.</p>	<p><b>Está</b> lejos del realismo y, de hecho, es muy libre; puede ser, por ejemplo, de tipo fantástico o puede ser muy oscuro.  <b>El</b> tono debe lograr la credibilidad de eventos y personajes que no existen en el ordinario día a día.  <b>La</b> metáfora, la exageración, los eventos y personajes sobrenaturales son necesarios para exponer la lección moral.</p>

Fuente: Cooper y Dancyger (2012)

A continuación voy a explorar los elementos que delimitan mejor las diferencias entre los tres géneros descritos en la tabla 1. Para iniciar, considero que el principal diferenciador del género, para el cortometraje, es el tono. Y esto se debe a que cada género posee una distinción particular. Por ejemplo, el melodrama tiene usualmente un tono realista, pero puede tener elementos metafóricos o poéticos que sirvan para integrar la voz de la autora en el guion

o para aproximar a la audiencia con la subjetividad del protagonista; mientras que, el docudrama tiene un tono enfáticamente realista que da una sensación de estar mirando un documental, sin opción a la metáfora ni fantasía; y, para finalizar, el hiperdrama tiene un tono muy libre que puede ser desde fantástico hasta muy oscuro con eventos y personajes que son extraordinarios, pero que deben ser creíbles dentro de la historia.

Otro elemento importante que sirve para identificar el género de un cortometraje de ficción es la estructura. En este aspecto, el docudrama posee una estructura similar al documental, en donde la narrativa se presenta como la comprobación de un caso; por otro lado, el melodrama y el hiperdrama cuentan con una estructura dramática de dos actos, pero el hiperdrama se diferencia en los siguientes factores: primero, tiene una voz que narra los hechos; segundo, la caracterización del personaje y la introducción a la trama son más rápidas que en el melodrama; y tercero, el hiperdrama prefiere el uso de la forma narrativa conocida como el viaje en lugar del ritual de ocasión para que la lección moral sea mejor transmitida.

Finalmente, de acuerdo a Cooper y Dancyger (2012), la voz del autor o de la autora puede ser integrada a la trama o puede ser un elemento narrativo adicional en el cortometraje de ficción. Siendo que, en los géneros docudrama e hiperdrama, existe una mayor apertura a que la voz sea destacada como un elemento de narración, esto para fines de que la opinión o la lección moral pueda ser entendida. En cambio, en el melodrama, la voz de autoría es muy silenciosa al estar integrada a la trama o a los personajes de la historia.

Teniendo en cuenta que la voz es la opinión del autor o autora (Dancyger, Keyt & Rush, 2023, p. 183), Cooper y Dancyger (2012) sostienen que en el melodrama, la voz de autoría es más notoria cuando la trama es dominante o amplia y tiene una resolución, la cual es más reflexiva que emotiva y, por lo tanto, transmite la opinión del autor o autora acerca del conflicto que se ha narrado; por otro lado, si la historia muestra más al personaje, en términos de caracterización y personalidad, la audiencia conectará con la historia desde la identificación y la empatía emocional con el personaje, siendo que su voz de autoría será apropiada por su personaje. Este tipo de narración, enfocado al personaje, suele darse en cortometrajes de ficción con trama reducida y con final abierto, eso permite que se disponga de mayor tiempo en explorar al personaje y su búsqueda de opciones de solución frente al conflicto.

## 2.3 Guionista de ficción

### 2.3.1 Exploración conceptual del y de la guionista de ficción

Desde mi experiencia de formación en talleres, me gustaría compartirte que uno de mis talleristas sabía que yo me estaba acercando al cine desde la escritura de guiones, lo cual

difería de mis compañeros y compañeras quienes contaban con experiencia en la producción de películas; por ello, mi maestro en guion me recomendó que era urgente que yo me aproximara al cine desde la realización, ya que sólo así podría ser un buen guionista. Si bien esta recomendación podría parecer obvia, en el fondo implica que un guionista aprendiz debe dedicarse, por completo o parcialmente, al cine para poder escribir conociendo todas las herramientas que este medio le ofrece para la creación de sus historias.

Es por esa razón que Lübbert (2009) plantea que un guionista escribe pensando en las escenas audiovisuales; es decir, teniendo en cuenta las posibilidades narrativas del séptimo arte:

“El guionista explotará en uno u otro sentido alguno de estos lenguajes [imagen, sonido, color] en su relato, subordinando unos a los otros. Aunque no tiene la palabra final, el guionista sugiere valores de planos, y con esto un énfasis, a través de la forma de describir la acción. Define atmósferas que tienen que ver con luz y color. Verbaliza el relato a través de los diálogos, pero también sugiere la dinámica visual de su relato por las distintas opciones que propone para una escena. Decide el punto de ataque de una escena y con eso propone un montaje determinado. Define el tempo de la acción y su carácter. Y aunque sea el director el que toma la última decisión, el guionista sugiere planos que enfatizan emociones, silencios y ritmos a partir del sentido profundo de una escena que él pensó como una totalidad” (p. 25).

Así mismo, el guionista escribe sabiéndose coautora de su historia, por ello su escrito contiene sugerencias de técnicas fílmicas y dinámicas de su relato para un medio donde la narración termina de ser construida en el montaje de la película (Bordwell, 1996). Por ello, para Gabriel García Márquez la guionización es el trabajo que requiere de mayor humildad, puesto que es un oficio transitorio en todo el proceso de la creación de una película que implica la participación creativa de un equipo de cineastas (como se cita en Rocco, 2005, p. 145). Efectivamente, a diferencia de escritoras de obras literarias –novelas, reportajes periodísticos, ensayos e, incluso, dramaturgias– la creación escrita del guionista tiene el destino a permanecer en la penumbra, ser transitoria o tener una naturaleza mortal, ya que tiene el propósito de ser el vehículo del espíritu de la historia, entre dos puertos que comparten el lenguaje de las imágenes: la ensoñación y la película (Lübbert, 2009).

Para Dittus (2019) este transporte figurativo entre lenguajes sucede a través de la acción de traducir, cuyo significado etimológico es: “conducir, trasladar, hacer cruzar o pasar de un lado a otro” (p. 2). En base a esta significación, Dittus (2019) indica que el guionista es la primera traductora de su propia obra, o primera autora, porque escribe un texto primero que se deja

traducir por la directora –su principal destinataria– y por el equipo de realización audiovisual, quienes como resultado de la traducción dan vida a un texto segundo que es el filme. Este proceso es detallado de la siguiente manera por el autor:

“La proyección de la primera [el texto primero o guion] depende de la configuración de la segunda [el texto segundo o filme]. Es por lo que el guionista –el auténtico primer autor del espacio poético que será visto en imágenes– garantiza en el tejido del guion todos aquellos recursos que serán fielmente traducibles por el equipo de realización visual o audiovisual, develando siempre los misterios ocultos del texto primero. La vida del original alcanza en el texto segundo su expansión en vida y póstuma más vasta y siempre renovada que cualquier otra creación” (p. 4).

Adicionalmente, el autor expresa que lo que se traduce no es la palabra escrita, sino el sentido de la ensoñación, la comprensión de la idea o el espacio poético original que busca conectar con la audiencia. Al respecto, Cristian Londoño (2016) agrega que la guionista es una “artista que expresa en su arte una verdad poética [...] a través de la representación de las necesidades humanas” (p. 3). Las expresiones espacio poético y verdad poética validan a la guionista como una artista. Además, el autor refuerza la relación entre verdad poética y humanidad real al agregar que la guionista es una exploradora de la condición y la naturaleza humana. Esta facultad artística es reforzada por Lübbert (2009), quien describe a la guionista como alguien que sostiene un contacto intenso con la realidad, siendo una persona que tiene el siguiente tipo de comportamientos:

“Se detiene a preguntarle al portero cómo se quebró el brazo, porque su relato puede contener el germen de una historia. Acompañará encantado al amigo al tribunal de familia, se despedirá de su padre moribundo con el hijo al lado, preguntará por el tío que desapareció sin aviso, husmeará por puertos y mercados, hipódromos y cantinas, gozará al perderse en una ciudad desconocida, mirará en los patios, en fin, entrará en un contacto promiscuo y casi obscuro con la realidad” (p. 16).

Este contacto con la realidad, de acuerdo a Dittos (2019), busca obtener una representación directa del mundo en su conciencia, pero la guionista también puede obtener representaciones de manera indirecta; esto se da a través de la imaginación o de la imagen. Este tipo de contacto indirecto o imaginativo es ejemplificado por Lübbert (2009) de la siguiente manera:

“El guionista usa la mirada como abrelatas; no le basta contemplar la realidad, la abre. El guionista lee el periódico con la mirada entrecruzada, mira al vecino del metro con atención, observa sus movimientos, sus gestos, trata de adivinarle sus pensamientos.

A la pareja que va al fondo del vagón le inventa diálogos. Descubre dos o tres situaciones cómicas cuando hace cola en la caja del supermercado, se graba una respuesta ingeniosa de la cajera y la sonrisa que ésta le regala. Inventa historias y verdaderas epopeyas cuando mira por la ventana de un tren. Y si por ahí se le aparece la publicidad de un detergente que dice que «ensuciarse hace bien» lo más probable es que pruebe mil variantes de la misma estupidez, desde «enviciarse hace mejor» o imagine a un alto ejecutivo con los bolsillos llenos de dinero junto al lema del detergente” (p. 15).

Ambas vías de representación de la realidad –directa e imaginada– ingresan en la conciencia de la guionista por medio de un proceso de creación simbólica que, de acuerdo a Dittus (2019), consiste en la traducción del lenguaje de la imagen al lenguaje de la palabra, y sucede como se describe a continuación:

“En la mayoría de los casos, esa imagen adquiere forma de signo, inserto en un sistema de economía conceptual. El guionista hace uso de un conjunto de signos lingüísticos que le dan sentido a un relato futuro, ello porque el significado que se configura en su conciencia es imposible de presentar. Solo es factible a través de un tipo particular de signo: el símbolo. Se trata del recurso que mejor representa algo desconocido, difícil de explicar con palabras. Como éstas no dan el ancho para el sentido que se construye en su conciencia, los nuevos símbolos que le darán forma a las ideas del guionista conducen lo sensible de lo representado en primera instancia en el guion, pero reconociendo en éste su naturaleza como texto con un conjunto de significados inaccesibles” (pp. 4-5).

En esta cita, el autor da muestra de un proceso subjetivo en el cual la palabra no es suficiente para mostrar todos los significados de las ideas de la guionista; además, agrega lo siguiente: “Lo no transmitible adquiere la forma de un simbolizante que toma una forma distinta según el devenir de la experiencia y biografía del segundo traductor” (p. 9). Refiriéndose principalmente a la directora de la película como segunda traductora, quien se vale de símbolos subjetivos que reemplazan lo inaccesible del guion en la creación de imágenes cinematográficas. Así también, Dittus (2019) agrega que cuando la directora y la guionista son la misma persona, no habría en la práctica un texto segundo ni traducción entre ellas dos, ya que su trabajo siempre será pensado para sí misma; aun así, ella siempre está preparada para escribir lo intraducible de su imaginación en su transitorio guion.

Cabe mencionar que la mayoría de guionistas participantes de las entrevistas de esta investigación comentaron que ejercen varios roles cinematográficos, no siendo solamente

directores-guionistas, sino también camarógrafos, sonidistas, editores, actores y actrices, entre otros. Esta multiplicidad de roles, asumidos dentro de la realización audiovisual de sus guiones, podría dar lugar a la interpretación de que ellos y ellas practican el cine de autor, lo cual podría conducirnos a un error terminológico; ya que, según Gutiérrez Correa (2014), el cine de autor es aquel donde la directora imprime un sello estilístico único en el lenguaje fílmico de sus obras, sin que ella sea necesariamente la guionista. Por ello, esta investigación no usará el término “cine de autor” ni acuñará alguno nuevo que se ajuste a la realidad de la guionista de la región Puno, ya que su práctica cinematográfica podría reflejarse en otras regiones del continente y acuñar un término necesitaría de una investigación específica.

Hasta este punto te preguntarás como lector o lectora: ¿Por qué la guionista prefiere que su texto se convierta al lenguaje del cine, si bien podría traducir sus imágenes en una obra literaria de ficción?

La respuesta es elaborada por Lübbert (2009) en base a su premisa de que el imaginario es una manera de ver, de leer y, en consecuencia, de ser un vínculo dialéctico creativo entre guionista y espectador. El autor expone lo siguiente:

“[...] las imágenes que proyectamos [guionistas] en las mentes de nuestros espectadores, se enfrentarán a las que este [el espectador] ha ido creando en el transcurso de toda su vida. [...] Podemos suponer entonces que existe un vínculo dialéctico entre imagen y espectador en la medida que aceptamos su capacidad «creativa» en este plano” (p. 18).

Así mismo, Dittus (2019) complementa esta idea parafraseando a Cornelius Castoriadis – teórico del constructo imaginario– e indica que: “imaginar la sociedad implica crearla de algún modo” (p. 5). Además, el autor menciona que la psique y lo histórico social no se pueden reducir el uno al otro; es decir, las subjetividades de creadores y espectadores se relacionan irreductiblemente con el contexto –lo histórico social– en el uso creativo del imaginario. En ese sentido, la guionista inicia esta relación dialéctica teniendo en cuenta que el contexto es el elemento común de todas las psiques dialogantes. En ese sentido, todo lo que sucede en la psique de la guionista está relacionado con todo lo que ocurre en su contexto; determinándose una manera de ser y estar en el mundo. Adicionalmente, cuando traslada su atención permanente del contexto a sus historias ficticias, da a la audiencia la idea de que su relato es la realidad (Biondi & Zapata, 2006). En consonancia, Lübbert (2009) expone que la apertura, sensibilidad y tolerancia de la espectadora en aceptar lo ficticio como real depende de la coherencia del contexto, situaciones y personajes de ficción.

Adicionalmente, el lenguaje cinematográfico se ofrece como un medio que posibilita la mayor fidelidad para este vínculo dialéctico de las imágenes. Esto en el sentido de que es capaz de captar y reproducir la realidad en movimiento y hacerlo desde varias perspectivas –lo que le diferencia del teatro y su punto de vista fijo para la espectadora. Es así que, en el lenguaje del cine todas las imágenes, sonidos, colores, diálogos y técnicas fílmicas funcionan narrativamente y construyen el mundo de la historia (Bordwell, 1996). Por esa razón, la guionista escribe como poeta y traductora conocedora de las posibilidades de representación de su historia dentro de ese lenguaje. Desde la perspectiva poética, Mckee (2011) argumenta que es una poeta de la vida, cuyo esquema de rimas son los eventos de la película; incluso, Field (2007) comenta que el guion contemporáneo puede ser definido como una serie de secuencias conectadas entre sí en una trama dramática, la cual es diseñada en primer lugar por la guionista.

En síntesis, para efectos de esta investigación, la guionista de ficción obtiene el siguiente significado: la persona que practica el arte de la narración ficticia por medio de la escritura de sus imaginaciones en el formato del guion literario; siendo consciente, además, que su propósito es que sus ensoñaciones sean reflejadas en imágenes cinemáticas audiovisuales para comunicarse con el imaginario de la audiencia; y, por ese objetivo, escribe sugiriendo técnicas fílmicas y secuencias de eventos en un lenguaje práctico y traducible para el equipo humano de realización audiovisual, con quienes compartirá la autoría del producto fílmico.

### 2.3.2 Breves apuntes sobre la formación del y de la guionista de ficción

El talento artístico de la guionista fue explorado en el apartado anterior, donde se la describió como una persona que piensa en imágenes y las entrelaza en eventos cual fueran rimas poéticas para expresar una verdad. Así también lo expresan otros autores como Cubero (2021) y Dancyger, Keyt y Rush (2023), quienes expresan que la guionista vive en el mundo de las ideas de historias.

En ese sentido, se puede aseverar que para la guionista todo es motivo de una posible historia, la cual se grafica en su mente de forma inconsciente o rápida, siendo esa la sensación de “ver ideas de historias por todas partes”. Sin embargo, este talento es común a todos y todas –como sucede con todas las artes en general. Se trata, entonces, de una preferencia natural o inconsciente para expresarse en relatos y es acompañada, de acuerdo a Lübbert (2009), de la curiosidad como su rasgo de comportamiento inherente; refiriéndose a la curiosidad de y por la gente –de sus comportamientos generalmente visibles y por sus propósitos generalmente ocultos. Identificada esta vocación, en base a talento y rasgos de

comportamiento, sigue explorar los mecanismos de formación en escritura de guiones de ficción.

De acuerdo a Dittus y Elgueta-Ruiz (2023), el camino formativo de la guionista “se ve facilitado por el perfeccionamiento o el autodidactismo para compensar los vacíos provocados por los estudios de pregrado [en escuelas de comunicaciones]” (p. 315). Si bien la cita hace referencia al contexto chileno, también aplica para el contexto latinoamericano; donde la guionista que estudio comunicaciones –u otra carrera no relacionada al cine– dada su vocación, se forman mediante libros de guion, páginas de internet, talleres presenciales o virtuales, entre otras alternativas de formación económicamente accesibles. Por otro lado, también existe la formación especializada en guion que se dan en escuelas de cine que requieren de una inversión mayor.

Independientemente del tipo de formación, Cubero (2021) menciona que la guionista debe desarrollar habilidades blandas y habilidades duras; en cuanto a las habilidades blandas, la guionista debe practicar –si no es innato en su ser– la curiosidad, la escucha activa, la empatía, la automotivación, la disciplina, el trabajo en equipo y la resolución de problemas; y, en cuanto a las habilidades duras, no es suficiente con formarse de forma autodidacta o en escuelas, sino se debe practicar la escritura constantemente, estudiar nuevos métodos de escritura, estar al día con los formatos nuevos, ver películas y series, leer, escuchar música, viajar, hacer ejercicio y descansar.

Tanto el desarrollo de habilidades blandas y duras requieren de práctica en el tiempo. Por ende, significa también dedicarle horas del día al oficio, las cuales solamente pueden ser justificadas económicamente como inversión, según el planteamiento de Cubero (2021), si la guionista está en activa búsqueda de oportunidades y comprometida con su oficio. Por último, según Field (2007), dedicar tiempo a formarse en y a escribir guiones puede ser no entendido o, incluso, criticado por el entorno familiar, amical y laboral inmediato del y de la guionista.

### 2.3.3 Comentarios sobre el oficio económico del y de la guionista de ficción

En esta sección voy a hilar algunas percepciones y comentarios sobre la práctica económica del oficio de guionista de ficción, las cuales surgen de experiencias iberoamericanas registradas en manuales de escritura de guion y artículos de investigación.

Cubero (2021) expresa que el guion literario es uno de los activos principales de la guionista, considerando que la misma historia ideada, tratamientos y películas realizadas son también sus activos. Esta analogía se fundamenta en que de un activo se espera que surjan beneficios económicos en un futuro. En ese sentido, si la escritura de historias es lo mismo que la

generación de activos, la historia que se encuentra en el guion debe adquirir un grado de patrimonio. Por esa razón, el autor comenta que en cada país de Latinoamérica existe un estamento oficial para el registro del guion como obra artística y patrimonial de la escritora, donde el guion se convierte en un bien y, además, se protege de ser copiado por terceros.

No obstante, Cubero (2021) también indica que es poco probable que un guion sea copiado por otras personas o productoras debido a dos razones: la primera, porque puede que el guion no sea tan bueno; y la segunda, porque las productoras prefieren llegar a un acuerdo directo con la guionista antes que robarse su guion para realizarlo audiovisualmente. Por eso, el autor da mayor valor al contrato firmado entre guionista y productora como documento que regula los derechos de autoría que se ceden, la remuneración económica y otros aspectos como plazos y regalías.

De esta manera, se observa que luego de la escritura del guion, la escritora continúa su camino económico mediante el contacto directo con productoras para hacer alianzas y puedan, juntas, conseguir el financiamiento para producir la película. Por otro lado, Londoño (2016) indica que esta relación debe ser conciliadora, sobre todo por el lado de la guionista en la aceptación de los cambios que le sean solicitados en el guion.

Adicionalmente, Cubero (2021) menciona que la guionista, cuando no está escribiendo, debe estar practicando estrategias de búsqueda de oportunidades como son: mostrarse en redes sociales, tener blogs y podcasts, dar talleres o escribir libros, conocer el mercado y las personas del medio audiovisual. Por ello, según el autor, se debe entender que: “[...] el proceso de búsqueda de oportunidades forma parte del oficio de ser guionista. Y comprometerse con él. Ser guionista es un trabajo vocacional con connotaciones artísticas, por lo que no será un camino fácil” (p. 206).

Al respecto, Dittus y Elgueta-Ruiz (2023) dan muestra de las condiciones laborales de la guionista chilena que se caracteriza por la dificultad de vivir solamente de ese trabajo. De acuerdo a su investigación, como el desarrollo de la industria cinematográfica de Chile es débil, no existe estabilidad laboral para escritores y escritoras; por lo tanto, el oficio guionista no se desarrolla a tiempo completo, lo cual resulta en un bajo nivel de profesionalismo y en la jubilación temprana de esta actividad a los cincuenta años de edad en promedio. Adicionalmente, los autores describen cómo se desenvuelve económicamente su grupo de estudio investigado, de la siguiente manera:

“Además de su diversidad de orígenes profesionales, destaca en este grupo su relativa precariedad laboral, que se manifiesta en su contratación a plazo fijo por proyectos, los cuales se van enganando unos a otros, en contratos sucesivos,

interrumpidos por temporadas sin trabajo, y combinados –en muchos casos– con la docencia o la postulación a proyectos de fondos públicos de realización audiovisual” (p. 315).

Esta realidad de docentes que son guionistas y enseñan escritura de guiones en Chile puede verse reflejada en otros países de Latinoamérica. Siendo no solamente docentes, sino personas que se dedican a otros trabajos que les dan estabilidad económica mientras que, en paralelo, están escribiendo, postulando a fondos, produciendo o dirigiendo sus guiones de ficción. Entonces, se observa una diversidad de actividades que puede explicar el bajo nivel de profesionalización en guion al representar una especialidad de ingreso económico inestable y precario.

En ese sentido, si bien Cubero (2021) –desde su experiencia en Uruguay– reconoce que buscar oportunidades de rentabilidad es parte del oficio guionista, Dittus y Elgueta-Ruiz (2023) –desde su investigación en Chile– exponen que esta rentabilidad es inestable y de precario ingreso económico, lo cual a su vez determina la baja profesionalización de ese oficio puesto que la escritora da espacio a actividades económicas alternativas. Sin embargo, aunque resulte contradictorio, Cubero (2021) sostiene que la guionista debe ampliar su campo de conocimiento de los códigos y metodologías de cada medio audiovisual como es la televisión, el cine, el cómic, la animación, la narrativa transmedia, la series de *streaming*, el videojuego y el internet; incluso, el teatro; de tal manera que pueda diversificar sus proyectos y aumentar sus posibilidades de conseguir financiamientos para la realización de sus obras; los cuales, a su vez, le permitan seguir escribiendo historias o generando activos.

Por otro lado, en el caso del cortometraje de ficción y dentro de la realidad de España, Marín (2011) comenta que es muy raro que haya una remuneración por la escritura de estos guiones; en su lugar, lo que sí se da es la subvención de esta actividad por parte de entidades gubernamentales y sus fondos públicos –caso similar a la realidad peruana. Sin embargo, el autor estima que un guion de quince páginas puede tener un valor de venta promedio de mil quinientos a tres mil euros. Adicionalmente, el autor también identifica la existencia de empresas productoras con las que se puede llegar a acuerdos económicos en caso, por ejemplo, que el cortometraje obtenga premios económicos en los diversos festivales de cine. La distribución de tales premios es acordada entre la directora, la productora y la guionista.

Los comentarios expuestos revisan el significado del oficio guionista como una actividad económica de práctica relativamente habitual y especializada en regiones hispanohablantes. En el centro de la discusión se encuentra el grado de desarrollo de la industria cinematográfica y/o las oportunidades que ofrecen las políticas públicas culturales de cada país, siendo

factores que determinan en qué medida una guionista puede vivir de escribir guiones para cine u otros medios visuales y audiovisuales. Por ello, según los autores, el ingreso económico por practicar el oficio guionista podría originarse de obtener contratos puntuales ofertados por la industria y/o de acceder a fondos públicos para la realización audiovisual del guion. Es decir, de darse un escenario donde la industria es débil y el acceso a las políticas públicas es limitado –como sucede en Chile– la guionista deberá solventar su formación y práctica por sus propios medios, provenientes de actividades cinematográficas o no, mientras que el proceso de “búsqueda de oportunidades” le permita continuar escribiendo.

Cabe mencionar que esta investigación también fomenta una discusión sobre cómo se desarrolla el proceso cinematográfico en la región Puno –una de las regiones del Perú que no son Lima Metropolitana y Callao– dándose apertura a cuestiones sobre los factores que permiten la existencia de guionistas y su grado de especialización, así como la concepción de una posible industria cinematográfica incipiente, promovida por la autogestión, la autoformación, la acción colectiva y el acceso a las políticas públicas culturales que permitan la remuneración de un equipo de producción audiovisual; siempre que una industria cinematográfica se defina como “la producción de obras visuales y audiovisuales [...] destinadas a ser exhibidas públicamente” (Ley N° 19327, 1972).

### 3. Marco contextual

Este capítulo contiene dos espacios contextuales que describen, revisan y analizan el escenario en el que una guionista puneña de ficción se desenvuelve al momento de escribir y dirigir su realización cinematográfica, los cuales son: primero, la región Puno como territorio geográfico, socioeconómico y cultural para sus habitantes; y segundo, el análisis del desarrollo del cine puneño desde los primeros años de producción hasta el 2024, teniendo en cuenta cómo las diversas leyes de cine que tuvo el Estado Peruano fueron determinantes para el desarrollo de esta actividad. Finalmente, exploro los espacios de formación y oportunidades de realización cinematográfica para guionistas que crean desde esta región del altiplano circuntitica.

#### 3.1 La región Puno

##### 3.1.1 Puno como territorio habitado

La región Puno se encuentra ubicada en el sureste del Perú en la región del altiplano andino, limitando con el país de Bolivia al este y, en otras latitudes, con los departamentos peruanos de Madre de Dios, Cusco, Arequipa, Moquegua y Tacna. En adición, tiene un relieve

dominado por mesetas altas, montañas y cuerpos de agua; destacando el lago Titicaca, que es el lago navegable más alto del mundo y está situado a 3,812 metros sobre el nivel del mar (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [MINCETUR], 2020). La superficie de la región Puno es de aproximadamente 71,999 km<sup>2</sup>, lo que la convierte en el cuarto departamento más extenso del país (Instituto Nacional de Estadística e Informática [INEI], 2022). Sin embargo, su densidad poblacional es baja, con un promedio de 17.03 habitantes por km<sup>2</sup> (City Population, 2024) para una población proyectada al 2022 de 1,226,353 habitantes (INEI, 2022).

De acuerdo al censo del año 2017, la población total de la región Puno es de 1,172,697 habitantes, de los cuales el 60% es población urbana y el 40% es población rural. Así mismo, el 45% de los pobladores vive en las provincias de San Román y Puno, presentándose una alta concentración de habitantes —entre urbanos y rurales— solamente en estas dos provincias, cuyas principales ciudades son Juliaca y Puno respectivamente —siendo ésta última la capital del departamento de Puno. A su vez, ambas ciudades concentran la mayor cantidad de población urbana de la región.

Sólo en cuanto a población urbana, ésta se concentra en las provincias de San Román y Puno en un 66%, siendo la provincia Melgar la que ocupa el tercer lugar con un 6% de población urbana, la que se concentra mayormente en la ciudad de Ayaviri. Por otro lado, la población rural muestra una distribución más uniforme que la urbana a lo largo del territorio puneño, donde el 41% se concentra en las provincias de Puno, Azángaro y Chucuito. Un aspecto interesante es que la provincia de San Román es altamente urbana, contando con 279 mil habitantes urbanos y 29 mil habitantes rurales; mientras que la provincia de Puno, no lo es tanto, y cuenta con 139 mil habitantes urbanos y 81 mil habitantes rurales (INEI, 2022). De hecho, Juliaca es considerada como una ciudad urbana emergente, cuyo crecimiento poblacional hizo que la provincia San Román sea el único territorio cuya población aumentó de 241 mil a 307 mil habitantes entre los censos del 2007 y 2017; mientras que las demás provincias presentaron una disminución poblacional en todos los casos (INEI, 2017).

Adicionalmente, en el censo del 2017 también se identificaron los siguientes indicadores demográficos por sobre el total de la población: en cuanto al grupo etario, el 77% tiene catorce a más años y son la población con edad para trabajar (PET); de este grupo, el 51% son mujeres y 49% son hombres; no obstante, la aparente paridad que muestra esta cifra, la mayor cantidad de mujeres trabaja en el sector informal con una tasa de empleo de 90.7% en este sector; en cambio, la tasa de empleo informal masculina es de 85.9% para fines comparativos. Por último, solamente un total de 3,094 personas trabaja en actividades culturales y creativas, de las cuales el 21% son mujeres (Quispe, 2023).

Por otro lado, este territorio se caracteriza por una alta presencia de comunidades originarias –pueblos también llamados indígenas y que tienen continuidad histórica y fuerte vínculo con tierras habitadas antes de la colonización (Organización de las Naciones Unidas [ONU], s.f.)– cuyos habitantes representan el 28% de la población con una cantidad de 328,394 personas que viven en 1,075 comunidades campesinas, y están distribuidas de la siguiente manera: 214,094 viven en localidades quechuas, 113,711 viven en localidades aymaras, y 589 viven en la comunidad campesina Uros Chulluni. Esta última comunidad perdió su lengua ancestral uro a mediados del siglo XX, actualmente hablan o bien quechua o bien aymara junto con el castellano –cabe mencionar que la lengua originaria puquina también se encuentra en la misma condición. En adición, las lenguas originarias vigentes quechua y aymara también son habladas por personas que viven fuera de estas comunidades; por esa razón, en la región Puno un total de 474,203 personas hablan quechua y un total de 297,861 hablan aymara, representando juntas el 66% de la población (Centro de Recursos Interculturales [CRI], 2020).

Adicionalmente, el 90.9% de la población de la región Puno mayor a catorce años se auto identifica étnicamente como quechua o aymara. Este indicador no está determinado por hablar quechua o aymara o vivir en comunidades originarias, sino corresponde a otros elementos de la identidad cultural, como es la práctica de costumbres o tener antepasados que eran originarios, entre otros. Así mismo, esta población está conformada por un 57% que se identifica quechua, 34% que se identifica aymara, y un 9% que agrupa otras identidades como son mestizos, uros, puquinas, entre otras (CRI, 2020; INEI, 2018). Este fenómeno cultural puede ser causado por los flujos migratorios internos en la región, los cuales son ocasionados por diversos factores como la búsqueda de servicios, oportunidades educativas y mejora de condiciones económicas (Incacutipa et al., 2024).

Finalmente, la economía de esta región es impulsada principalmente por el sector agropecuario. Más del 50% de la población económicamente activa pertenece a este sector. Los productos más importantes incluyen la papa, la quinua, la cebada, la carne y la fibra de alpaca. (Ministerio de Desarrollo Agrario y Riego, 2024). No obstante, otras actividades como la agricultura, la ganadería, los servicios, el comercio y la minería son pilares clave de la economía puneña. Entre ellas, el comercio aporta el 13.1% al valor agregado bruto donde predomina el comercio informal y transfronterizo. Además, el sector de servicios que incluye actividades como salud, educación y administración pública representa el 24.7% del valor agregado bruto regional; y la agricultura, el 14.1%. (Banco Central de Reserva del Perú, Sucursal Puno, 2024).

### 3.1.2 Represión de las protestas del 9 de enero de 2023

En el desarrollo de las entrevistas surgieron algunos testimonios que contenían impresiones sobre la represión ocurrida en la ciudad de Juliaca el 9 de enero de 2023, en el marco de las jornadas de protestas en la que los ciudadanos exigían la renuncia de Dina Boluarte, la cual tuvo un saldo de dieciocho personas asesinadas y más de quinientas personas heridas (Portugal, 2025, Radio Onda Azul, 2023). Por ello, me parece importante mencionar brevemente este contexto.

Como breve resumen, el 7 de diciembre del 2022 José Pedro Castillo Terrones –presidente electo del Perú en las elecciones del 2021– dio un mensaje a la nación, donde presentó tres anuncios: primero, la disolución del Congreso de la República; segundo, la reorganización del Poder Judicial; y tercero, la declaración de un estado de emergencia nacional. Inmediatamente después, el congreso votó para vacarlo por incapacidad moral, mientras el presidente fue apresado por intento de rebelión. Seguidamente, la entonces vicepresidenta Dina Ercilia Boluarte Zegarra juramentó como presidenta ese mismo día. Esto causó un descontento en sectores de la ciudadanía peruana por diversos motivos: primero, el cambio de postura política de Dina Boluarte que ahora apoyaba la salida de Pedro Castillo; segundo, las alianzas que estableció con partidos opositores al gobierno electo; y tercero, por la posterior violencia con la que reprimió a las protestas y movilizaciones que se dieron en regiones como Apurímac, Ayacucho, Cusco y Puno en el periodo de diciembre del 2022 a marzo del 2023 (Durand Guevara, 2024).

En lo que corresponde a la región Puno, en los meses de enero y febrero del 2023 se dieron protestas que buscaban, entre otros asuntos, la renuncia de Dina Boluarte, la liberación de Pedro Castillo, el cierre del Congreso y la formación de una Asamblea Constituyente para redactar una nueva Constitución (Durand Guevara, 2024; Portugal, 2025). Estas protestas fueron reprimidas dejando un saldo de veintidós personas asesinadas en total, contabilizándose diecinueve en Juliaca, uno en Ilave y dos en Macusani; así mismo, también murieron, en ese contexto, un policía asesinado por uno de sus colegas y seis soldados que se ahogaron en el río Ilave; por tanto, la suma total de personas fallecidas es de veintinueve (Portugal, 2025). Adicionalmente, de acuerdo a Raúl Samillán Sanga, presidente de la Asociación de Mártires y Víctimas de la masacre del 9 de enero del 2023 y hermano mayor de una de las víctimas mortales, la cantidad de heridos supera a las quinientas personas, de las cuales sólo se están investigando ciento nueve casos; esto se debe a que el resto de heridos tuvo que huir del hospital por amenazas de la Policía Nacional del Perú de ser denunciados por terrorismo. De hecho, la dignidad de los familiares, víctimas y, por extensión, de quienes son solidarios y solidarias a su causa, se ha visto afectada por ser llamados

terroristas, vándalos, delincuentes y otros adjetivos provenientes de instituciones oficiales como son el Gobierno y el Congreso (Portugal, 2025); siendo el discurso que más afectó al tejido social de la región, el que diese Dina Boluarte el 24 de enero del 2023, el cual cito: “Tenemos que proteger la vida de treinta y tres millones de peruanos. Puno no es el Perú” (Parra, 2023).

Adicionalmente, en el libro *Nuestros muertos: una historia de violencia y represión*, Américo Zambrano (2024) ofrece un relato completo testimonial y cuenta a detalle cómo murió cada una de las dieciocho víctimas civiles y un policía el 9 de enero del 2023 en Juliaca. También ofrece un análisis de lo ocurrido, a través de diferentes fuentes periodísticas, concluyendo que, por lo menos, trece de los civiles asesinados en ese día no habían estado participando en la protesta; además, ninguno de los fallecidos tenía antecedentes penales o judiciales por terrorismo. Aunque se abrieron investigaciones desde entonces, ninguna ha tenido una condena efectiva a responsables directos e indirectos hasta el momento, puesto que el proceso se ha dilatado por varios cambios de fiscales (Newsroom Infobae, 2024; Portugal, 2025). Por último, el informe de Amnistía Internacional titulado *Perú: ¿Quién disparó la orden?*, presenta varias evidencias que revelan la cadena de mando, omisiones, órdenes y decisiones clave por parte de la presidenta, sus ministros de estado y altos mandos militares y policiales que culminaron en los graves casos de violaciones a derechos humanos en toda la extensión de la protesta (Amnistía internacional, 2024).

Por otro lado, si bien no se ha conseguido justicia todavía, sí se han dado actividades de construcción de memoria desde la organización de los familiares y víctimas hasta expresiones culturales y artísticas. Por ejemplo, en la Festividad de la Virgen de la Candelaria del 2024 diferentes asociaciones dancísticas rindieron tributo y honores –como es el minuto de silencio– hacia las víctimas de la represión; el caso que más resalta es el de La Asociación Cultural Uywa Ch’uwas de la Comunidad Campesina de Jatucachi-Pichacani, quienes en su coreografía formaron la frase: “Puno sí es el Perú” (Revista Prende y Apaga, 2024, 6m42s).

Cabe mencionar que también se presentaron manifestaciones artísticas audiovisuales conducentes a la preservación de la memoria. Por ejemplo, se realizó un videoclip donde cantoras mujeres de Puno y Ayacucho interpretan las canciones más emblemáticas creadas a partir de la represión, las cuales fueron rápidamente popularizadas en las subsecuentes manifestaciones y protestas (El Búho pe, 2023); así mismo, se produjo otro videoclip titulado *Sikuris unidos*, donde varios grupos de sikuris auto-identificados como quechuas y aymaras tocan y cantan otra canción popularizada también por este contexto (Juliaca TV, 2023). Por otro lado, también se han producido documentales que toman en cuenta las voces y miradas de los familiares de las víctimas asesinadas y de los heridos en la represión, los cuales se

titulan *Puno, sí es el Perú* de treinta y cuatro minutos de duración y *Uyariy* de noventa minutos de duración (Derechos humanos pe, 2024; Gonzáles, 2025).

Otro campo artístico que se activó para la preservación de la memoria fue el teatro, ya que una de las guionistas entrevistadas me contó que escribió y dirigió una pequeña obra teatral titulada *Yana Kusillo*, donde un *kusillo* –personaje cómico de danzas del altiplano– viste de luto y carga en sus hombros una tumba que representa el duelo de toda la población puneña. Así mismo, otro de los guionistas me contó que él siente que la labor artística demanda que estos hechos sean representados en historias de ficción. Estos testimonios y otros más que se dieron en el transcurso de las entrevistas, me permiten decir que los guionistas tienen presente este contexto y que son solidarios con el duelo colectivo del 2023 y 2024.

### 3.2 Análisis del cine puneño del siglo XXI y el periodo 2020 a 2024

En este apartado voy a explorar el desarrollo cuantitativo y cualitativo del cine puneño en el siglo XXI conforme las condiciones políticas, comerciales y tecnológicas fueron cambiando y determinando sus modos de producción. Por último, exploraré la actualidad del cine practicado en este territorio en el periodo del 2020 al 2024.

#### 3.2.1 El cine puneño auto-gestionado – periodo de largometrajes del 2001 al 2015

De acuerdo a Bustamante y Luna (2017), el desarrollo de la tecnología en los años noventa, el abaratamiento de los equipos de grabación en video –analógicos y digitales– así como la adquisición masiva de computadoras personales alentaron, desde el año 1996, un continuado y creciente volumen de producciones independientes de películas hechas en regiones del Perú que no son Lima Metropolitana y Callao, identificadas como cine regional.

Fue así que, en el periodo 2001 al 2015, la producción cinematográfica de la región Puno fue dinámica y voluminosa, salvo algunos años sin estrenos, sumando un total de treinta y seis largometrajes estrenados en quince años, sin contar medimetrajes y cortometrajes que elevarían la cifra a más de cuarenta filmes. Por ello, solamente en largometrajes, las películas puneñas tienen una participación importante que representa el 11% de producciones a nivel nacional y, al mismo tiempo, el 24% de las cintas que representan al cine regional.

A diferencia de las producciones de Lima Metropolitana y Callao, el grupo de largometrajes estrenados en Puno entre el 2001 y 2015 fue mayormente producido desde la autogestión; ya que, según Bustamante y Luna (2017), los cineastas eran, en su mayoría, pequeños empresarios que invertían su propio capital en la realización de sus películas, puesto que obtenían réditos económicos en la taquilla. Esto era posible porque ellos mismos se

encargaban de la distribución de sus obras, percibiendo directamente las ganancias, las cuales, a su vez, les permitían financiar nuevas producciones.

Así mismo, los directores de esta época solían producir cine junto con su familia y/o amigos, y ejercían varios roles en la realización desde ser directores, productores y guionistas hasta ser actores y camarógrafos, entre otros. Adicionalmente, el acuerdo con el equipo de realización solía ser, salvo excepciones, un trato que no involucraba una retribución económica, pero sí una retribución formativa y de apoyo mutuo hacia otras producciones. Por último, no todas las películas de este periodo fueron realizadas en base a un guion literario, en su lugar se usó un argumento de guía con esbozos de diálogos y situaciones; sin embargo, Bustamante y Luna (2017) señalan que esa práctica empieza a cambiar en los años cercanos al 2015 gracias al aprendizaje autodidacta que permitió el acceso a internet.

Así también, la circulación de sus películas era gestionada mediante acuerdos directos con los dueños o responsables de salas de cine tradicionales, teatros y teatrines –privados o municipales– de los distritos y ciudades de Puno. Además, este era el mismo proceso cuando se trataba de salir de la región hacia otros lugares, principalmente del sur del Perú, pero con el agregado de otros costos como los de estadía, transporte, alimentación, publicidad y alquiler de equipos.

Según lo investigado por Bustamante y Luna (2017), los directores de Puno comentaron que este modo de producir y exhibir sus películas ya no podía mantenerse luego de la llegada de los multicines comerciales a las ciudades puneñas de Juliaca y Puno, en los años 2011 y 2012 respectivamente. Por ello, este nuevo contexto determinó un cambio en las preferencias de la audiencia, quienes asistían a las nuevas salas para ver los estrenos del cine de *Hollywood*, los cuales tenían buena calidad de imagen y sonido, y con el agregado de estar acompañados de centros comerciales tipo *mall* estadounidense (Barrow & Vich, 2021).

De esta manera, las películas puneñas que se estrenaron en los Cines Teatros Municipales, tanto de Juliaca y Puno, durante este proceso de cambio no congregaron una gran cantidad de espectadores, desalentando su continuidad y originando un cambio en el pensamiento de los cineastas que eran conscientes de la necesidad de elevar su calidad técnica.

Finalmente, este periodo de cine dejó obras que son reconocidas y referenciadas en el medio cinematográfico y en la memoria colectiva de Puno, siendo las más resaltantes en términos de taquilla: *Juanito el huerfanito* del director Flaviano Quispe, *El abigeo* del mismo director y *El misterio del kharisiri* del director Henry Vallejo con taquillas aproximadas de 636 mil, 250 mil y 50 mil espectadores respectivamente.

### 3.2.2 El cine puneño con financiamiento estatal – periodo de largometrajes del 2016 al 2024

A partir del 2016 ocurre el declive anticipado por Bustamante y Luna (2017) en el volumen de películas puneñas estrenadas por año. Es así que la figura 1 muestra el descenso del promedio de estrenos de tres a una película anuales en lo que compete sólo al cine puneño.

Figura 1 – Estrenos de largometrajes puneños en el periodo 2001 al 2024



Fuente: Bustamante y Luna (2017); Cinencuentro (s.f.), Festival de cine de Lima PUCP (s.f.)

También en la figura 1 se distinguen dos tipos de producción de películas: una auto-gestionada y otra producida con Estímulos Económicos provenientes del Ministerio de Cultura (MINCUL). A esta última fuente de financiamiento se accede mediante la participación de proyectos fílmicos en concursos anuales en donde uno de los aspectos a evaluar es el guion cinematográfico. Es decir, los siete filmes de la figura 2, que fueron financiados por el Estado, tuvieron que elevar su nivel técnico empezando desde la escritura del guion y, también, tuvieron que formalizar su actividad para rendir cuentas del uso del dinero público.

Por otro lado, la figura 1 también muestra que el tipo de realización auto-gestionada persiste en la región, la cual ayuda a elevar el promedio de estrenos de largometrajes por año. Es así que en los años 2017, 2019 y 2024 se estrenaron las películas escritas y dirigidas por Esau Mamani que llevan los siguientes títulos respectivos: *El sinchi*, *La peligrosa* y *La fuerza del cóndor* 3. Sin embargo, el sistema productivo predominante en este periodo es aquel que se apoya en el financiamiento estatal –este sistema será descrito en el apartado 3.2.3.

Adicionalmente, en la tabla 2 se detallan los largometrajes estrenados en este periodo de tiempo y que fueron financiados por el Estado. De esta información, resalto dos prácticas

relevantes para la investigación que pueden ser extensivas hacia otros formatos: la primera, la creación de empresas de realización audiovisual para postular a los Estímulos Económicos del MINCUL como una reminiscencia de la autogestión; y la segunda, la práctica de la co-escritura de guiones, la cual se dio, posiblemente, como una alternativa para aumentar las probabilidades de obtener financiamiento del Estado.

Tabla 2 – Proyectos de largometraje de ficción puneños financiados por el Estado Peruano con estreno en el periodo 2016 al 2024

Año estreno	Obra / Guionista(s)	Empresa productora / Representante	Año premio / línea concursal	Premio en soles
2016	Sobrevivir en los andes / Flaviano Quispe y Jaime Luna	Contacto Producciones E.I.R.L. / Flaviano Quispe	2006 / Ficción exclusivo regiones	104,000
2018	Wiñaypacha / Óscar Catacora	Cine Aymara Estudios E.I.R.L. / Tito Catacora	2013 / Ficción exclusivo regiones	400,000
2020	Manco Cápac / Henry Vallejo y Elard Serruto	Pioneros Producciones E.I.R.L. / Henry Vallejo	2014 / Ficción exclusivo regiones (a)	400,000
2021	Pakucha (documental) / Tito Catacora	American Condors E.I.R.L. / Óscar Catacora	2018 / Documental nacional	260,000
2023	Yana-Wara / Óscar Catacora	Cine Aymara Estudios E.I.R.L. / Tito Catacora	2018 / Ficción en lenguas originarias	450,000
2024	Los indomables / Óscar Catacora	Cine Aymara Estudios E.I.R.L. / Tito Catacora	2018 / Ficción nacional (b)	675,000
2024	Reinaldo Cutipa / Óscar Gonzáles y Jaime Luna	Aborígenes Cine E.I.R.L. / Óscar Gonzáles	2021 / Ficción exclusivo regiones (c)	520,000

Fuente: Cinencuentro (s.f.), FilmAffinity(s.f.), Ministerio de Cultura (s.f.)

(a) Manco Cápac tuvo un primer intento en el concurso del 2012

(b) Los indomables tuvo un primer intento en el concurso exclusivo para regiones el 2013; luego, tuvo un segundo intento en el concurso de ficción nacional en el 2017

(c) Reinaldo Cutipa tuvo un primer intento en el concurso del 2020

Otros aspectos observables en la tabla 2 son la continuidad masculina en la realización de largometrajes, que se extiende desde el primer periodo revisado; así como el incremento del estímulo económico desde 104 mil soles en el 2006 hasta 520 mil soles en el 2021. Ambos elementos, género y ratios económicos, y su variabilidad serán revisados en los siguientes apartados. Por último, se observa que en el 2018 la película *Los indomables* fue ganadora en el concurso de largometrajes de ficción a nivel nacional, siendo la primera obra puneña que consigue ganar esta línea concursal.

Finalmente, esta nueva forma de producir largometrajes ha sido acompañada de reconocimientos locales e internacionales para estas renovadas producciones. Las cuales representan, en términos figurativos, “la punta del iceberg” del cine puneño y, algunas, del cine peruano –siendo este el caso de *Wiñaypacha*, ópera prima de Óscar Catacora y realizada completamente en lengua aymara. Por esa razón y dada la relevancia de este grupo

de películas en los últimos años, listo en la tabla 3 sus respectivos reconocimientos y/o premios como mejor película y mejor guion.

Tabla 3 – Reconocimientos nacionales e internacionales de largometrajes de ficción puneños

<p><b>Sobrevivir en los andes:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- III Festival de Cine de Huánuco, Perú (2016): mención honrosa.</li> <li>- II Festival de Cine Regional de Ayacucho, Perú (2016): mejor película.</li> </ul>
<p><b>Wiñaypacha:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 33° Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México (2018): mejor ópera prima.</li> <li>- Festival Internacional de Cine de las Alturas de Jujuy, Argentina (2018): Mención honrosa.</li> <li>- Premios Apresiasi, Perú (2019): mejor película y mejor guion.</li> <li>- Ministerio de Cultura, Perú (2019): candidata peruana al Oscar a la mejor película en idioma extranjero.</li> <li>- Ministerio de Cultura, Perú (2019): candidata peruana al Goya a la mejor película iberoamericana.</li> </ul>
<p><b>Manco Cápac:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 13.ª Edición del Festival de Cine Peruano de París, Francia (2022): mejor largometraje.</li> <li>- Festival de Cine Latinoamericano en Lenguas Originarias de Cusco, Perú (2022): premio del público.</li> <li>- Premios Apresiasi, Perú (2020): mejor película y mejor guion.</li> <li>- Premios Luces del diario El Comercio, Perú (2020): mejor película peruana del 2020.</li> <li>- Ministerio de Cultura, Perú (2021): precandidata peruana al Oscar al mejor largometraje internacional.</li> </ul>
<p><b>Yana-Wara:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 9na. Semana del Cine ULima, Perú (2023): ganadora de la competencia nacional de largometrajes.</li> <li>- 27 Festival de Cine de Lima PUCP, Perú (2023): primera mención honrosa a la mejor película peruana.</li> <li>- Premios Apresiasi, Perú (2023): mejor película y mejor guion.</li> <li>- Ministerio de Cultura, Perú (2024): representante peruana al Oscar al mejor largometraje internacional.</li> <li>- Ministerio de Cultura, Perú (2024): representante peruana al Goya a la mejor película iberoamericana.</li> </ul>

Fuente: Arce y Cornejo (2023), Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica (s.f.), Bustamante y Luna (2017), Festival de Lima (s.f.), Lima Gris (2023), Ministerio de Cultura (s.f.)

Esta exploración del cine puneño actual desde sus largometrajes estrenados hasta el 2024 es solamente la entrada hacia su entendimiento. Una entrada pertinente para entender su contexto en el periodo 2020 al 2024 en su variedad de formatos y actividades audiovisuales que son, además, influenciadas por las políticas públicas culturales que reglamentan y determinan su modo de producción.

### 3.2.3 Leyes y decretos que estimulan y regulan el cine hecho en regiones en el periodo 2020 al 2024

En la tabla 2 del anterior apartado se muestra que la primera película puneña en recibir Estímulos Económicos por parte del Estado Peruano fue *Sobrevivir en los andes* en el 2006.

Esta obra participó en el concurso denominado como: concurso extraordinario de proyectos de obras cinematográficas de largometraje exclusivo para las regiones excepto Lima Metropolitana y Callao. En efecto, fue un estímulo exclusivo para regiones y, además, fue la primera versión de una línea concursal que se mantendría en el tiempo (Bustamante & Luna, 2017; Roca, 2023).

De acuerdo a Bustamante y Luna (2017), esta línea concursal fue creada en consideración de que los cineastas de regiones no competían en iguales condiciones con sus pares de la capital del Perú en el concurso nacional de proyectos de largometraje que existía desde 1996. Según los autores, las desventajas clave eran tres: menor presupuesto para presentarse a concurso, menores posibilidades de información y formación, y menor nivel técnico alcanzado o experiencia.

De hecho, el cine regional adquiere experiencia desde que su producción se vuelve continua y creciente desde finales del siglo XX. Por otra parte, Lima Metropolitana y Callao ya producía cine en décadas anteriores; siendo el registro más cercano aquel relacionado al cine que se realiza entre los años 1973 y 1992, donde se produjeron cerca de sesenta largometrajes y mil doscientos cortometrajes, los cuales permitieron la formación pragmática de los cineastas peruanos –mayormente radicados en Lima– en los roles de directores, guionistas, fotógrafos, sonidistas, entre otros (Carbone, 2016; Roca, 2023).

Según lo expuesto, el cine producido en Perú cuenta con registros que informan sobre sus condiciones de realización en el tiempo. Es así que, en un primer momento, ocurre una producción sostenida de películas entre los años 1973 y 1992, donde el cortometraje es el formato predilecto; luego, sucede que desde 1996 el Estado convoca a concursos nacionales para la producción de largometrajes y cortometrajes; y, finalmente, desde el 2006 se apertura una línea concursal que es exclusiva para la participación de cineastas regionales en el formato de largometraje de ficción.

Estos sucesos son determinados por diferentes leyes y decretos que regularon el desarrollo de la cinematografía peruana en sus respectivos periodos de vigencia. Por esa razón, es importante para esta investigación el repaso de los mismos con el enfoque en el desarrollo del cine hecho en regiones que no son Lima Metropolitana y Callao.

### *3.2.3.1 Ley de fomento de la industria cinematográfica 19327 (1972-1992)*

En el texto de esta ley no se hace ninguna distinción hacia el cine hecho en regiones, sino se considera al cine en un espacio nacional en su totalidad; con el agregado de que es considerado como una actividad industrial que pertenece al sector de industria y comercio y

que, además, tiene beneficios –tributarios y arancelarios– que estimulan su desarrollo como industria productiva formal, permitiendo la conformación de alrededor cincuenta empresas de producción cinematográfica (Carbone, 2016; Ley N° 19327, 1972). El beneficio principal de esta ley se encuentra descrito en su artículo número 14, el cual dicta:

“Establécese un régimen de distribución y exhibición obligatoria en todo el país al que podrán acogerse las producciones cinematográficas nacionales previa calificación, en función de su calidad, por la Comisión de Promoción Cinematográfica. Dicho régimen será determinado por el Reglamento del presente Decreto-Ley” (Ley N° 19327, 1972).

Las empresas cinematográficas debían gestionar un certificado de exhibición con el Estado para que sus largometrajes y cortometrajes pudieran acogerse al beneficio del artículo 14 de la ley. Una vez obtenido el certificado, los largometrajes se exhibían obligatoriamente en las salas de cine por una semana y su extensión dependía de la afluencia del público; en el caso de los cortometrajes, éstos se exhibían obligatoriamente como complemento en la proyección de largometrajes nacionales y extranjeros, y la empresa productora recibía un porcentaje del impuesto municipal sobre el valor de la taquilla (Bedoya, 2021; Roca, 2023).

Este sistema productivo, que alentaba la autogestión formal, hizo posible que principalmente en Lima Metropolitana y Callao se produzcan cerca de sesenta largometrajes y mil doscientos cortometrajes; lo cual permitió que los y las guionistas de este espacio territorial adquiriesen una ventaja desde la formación mayormente pragmática y, adicionalmente, pudiesen vivir de hacer cine (Carbone, 2016).

Si bien el cine puneño no activó su producción continua gracias a esta ley, es interesante destacar cómo su primera fase de producción fue predominantemente comercial, tal como sucedió en Lima en este periodo. No obstante, la diferencia radica en la formalidad e informalidad de la actividad y en el amparo de la ley que regulaba esta actividad en cada época. Esto me permite pensar que esta ley pudo ser adecuada para la visión de cine que existía en Puno, sobre todo en sus primeros años de producción.

### **3.2.3.2 Ley de cinematografía peruana 26370 (1994-2019)**

En esta ley tampoco se hace mención en su texto que referencie a las regiones del país. En todo caso, el cambio destacable es la omisión de la palabra industria en su texto, puesto que su orientación es la de promover, fomentar y promocionar la producción cinematográfica principalmente desde la institución de concursos con premios económicos orientados principalmente a la producción de largometrajes y cortometrajes; y, además, organización de festivales y acontecimientos cinematográficos similares. Es decir, se prioriza la subvención

del Estado en lugar de las políticas clave que alentaban la autogestión formal con incentivos –cual industria nacional– de la anterior ley (Ley N° 26370, 1994). Por otro lado, desaparece la exhibición obligatoria y en su lugar se dictamina el artículo número 26 que dicta:

“La Distribución y Exhibición de Obras Cinematográficas Peruanas que esta ley crea, es una medida de apoyo exclusivamente cultural y artística para las obras cinematográficas peruanas que el CONACINE [Consejo Nacional de Cinematografía] considere merecedoras de este apoyo, en función de su calidad artística y su nivel técnico y cuya exhibición no haya podido establecerse contractualmente entre productores y exhibidores cinematográficos” (Ley N° 26370, 1994).

Es decir, la exhibición no está garantizada y depende del acuerdo comercial y contractual entre cineasta y sala de exhibición; sobre el cual puede intervenir el Conacine siempre que la calidad artística y técnica del filme sea aceptable para esa institución. Este sistema de exhibición se mantiene hasta la actualidad con la variación de que el Estado convoca a concursos para subvencionar la distribución y circulación de obras a nivel nacional. Por lo tanto, no abordaré este acápite en la revisión de las posteriores leyes.

De ese modo, durante la vigencia de esta ley, el Estado convocó a concursos nacionales de producción de largometrajes y cortometrajes desde 1996. Luego, en el 2006 instituye por primera vez a la línea concursal exclusiva para regiones en la producción de largometrajes a sabiendas de la desventaja de los cineastas de región al momento de presentarse a concursos nacionales (Bustamante & Luna, 2017).

Adicionalmente, durante la vigencia de esta ley –antes de su modificatoria en el 2012– la región Puno participó cuatro veces en los concursos exclusivos para regiones, siendo beneficiada una vez con la obra *Sobrevivir en los andes* en el 2006 que recibió 104 mil soles (Bustamante & Luna, 2017). En comparación, en ese mismo año, dos obras de Lima y Callao ganaron el premio del concurso nacional de largometrajes, recibiendo cada una 295 mil soles. Es decir, estas obras recibieron un monto mayor a la de Puno en 65%. Lo cual indica que la visión de la producción regional no fue equitativa en su inicio (Cinencuentro, 2006).

Este desbalance que ponderaba con menor valor al premio de regiones, acompañado de un sistema de formalización para acceder a premios, puede haber sido un factor que determinase la continuidad de la autogestión informal del cine de Puno a razón de que aún era rentable la exhibición comercial en salas tradicionales, como son los cines teatros municipales de las ciudades de Juliaca y Puno, hasta antes de la llegada de los multicines entre el 2011 y 2012.

### **3.2.3.3 Ley que modifica diversos artículos de la ley 26370, ley de la cinematografía peruana 29919 (2013-2019)**

En el texto de esta ley todavía no se hace mención referida a las regiones del país. En tanto que, lo más resaltante es que se desarrollan los artículos que regulan el formato de subvención por concursos que ahora son administrados por el Ministerio de Cultura –en lugar del Ministerio de Educación de la primera versión de la ley 26370 (Ley N° 29919, 2012). Así mismo, la principal novedad –para el interés del cine hecho en regiones– es el artículo número 17 que dicta:

“El apoyo económico que acompaña a los premios de los concursos es de un mínimo de 2008 (UIT), y se distribuye por el Ministerio de Cultura con cargo a su presupuesto asignado en la Ley de Presupuesto de la República de cada año” (Ley N° 29919, 2012).

Este artículo citado es importante no sólo para regiones que no son Lima Metropolitana y Callao, sino a nivel nacional porque da un sentido de predictibilidad en el monto anual mínimo que se distribuirá en las diferentes líneas de concursos del Ministerio de Cultura, donde 2008 unidades impositivas tributarias (UIT) representan un valor aproximado de 7.3 millones de soles para el 2012 –año de promulgación de la ley 29919. Sin embargo, su presupuesto real dependerá del decreto de presupuesto que se emita en cada año y donde se determine la cantidad que finalmente se asigne para los premios.

Dentro del periodo de vigencia de esta ley que modifica a la anterior, las obras de largometrajes de ficción de la región Puno incrementan su grado de participación y ganan algunos concursos entre los años 2013 y 2019. Este incremento de postulaciones se refleja en la figura 2 del siguiente apartado.

### **3.2.3.4 Decreto de urgencia que promueve la actividad cinematográfica y audiovisual 022-2019 (2020-actualidad mayo 2025)**

En este decreto, que deroga la ley modificada 26370, sí aparece la mención textual hacia las regiones del país, y se acompaña con su respectiva regulación. Otro aspecto inclusivo de este texto es el desuso del masculino genérico para nombrar oficios que representen a hombres y mujeres juntos; es decir, si en anteriores leyes se leía el guionista, en este decreto se lee “el/la guionista”, y esta forma de redacción acompaña a todo su texto. Por último, aparece el término industrias culturales y creativas como un todo al que pertenece la actividad cinematográfica; en consecuencia, por sí sola todavía no es industria en términos nominativos (Decreto de Urgencia N° 022-2019, 2019).

Además, el monto mínimo de asignación anual de presupuesto se eleva de 2008 a 6000 UIT –valor aproximado de 25.2 millones de soles para el 2019– y los fondos ya no son dependientes del decreto de presupuesto nacional que se determine en cada año, sino que se conceden con cargo a los recursos del presupuesto anual del Ministerio de Cultura. De esta manera, el decreto de urgencia asegura la predictibilidad y continuidad de este sistema de subvención.

En cuanto a lo que es de interés para el cine de regiones, se agrega en su artículo número 6 que una de las finalidades de los estímulos económicos es: “El desarrollo de las cinematografías regionales de todo el país” (Decreto de Urgencia N° 022-2019, 2019). En ese sentido, se establece el artículo número 8 que lleva por título: Incentivo para la actividad cinematográfica y audiovisual regional. Este artículo dicta lo siguiente:

“[...] se reserva como mínimo entre treinta por ciento (30%) y cuarenta por ciento (40%) del total de los recursos establecidos en el artículo 9 de la presente norma, exclusivamente para las postulaciones y proyectos provenientes de los distintos departamentos del país, excluyendo a Lima Metropolitana y Callao, de acuerdo a la proporción de postulaciones recibidas por año. [...] Para ello, debe verificarse que dichos recursos beneficien obras y proyectos desarrollados por equipos creativos, técnicos y artísticos residentes preferentemente y mayoritariamente en departamentos del país, excluyendo a Lima Metropolitana y Callao” (Decreto de Urgencia N° 022-2019, 2019).

De esta manera, el cine regional encuentra en este decreto las garantías necesarias para continuar sus variadas actividades cinematográficas y audiovisuales bajo el amparo de una normativa oficial que asegura un presupuesto permanente para su acceso mediante participación concursal. En ese sentido, ya no se trata solamente de la existencia de una línea concursal de largometrajes de ficción sólo para regiones, sino que cada línea concursal de cobertura nacional tiene la reserva exclusiva para las postulaciones regionales.

En el caso del cine hecho en Puno, y considerando por última vez sólo el enfoque hacia largometrajes, la figura 1 de este documento mostraba su descenso en cantidad de películas estrenadas por año, en cambio la figura 2 señala su ascenso en participaciones en concursos estatales y sus resultados –obras no seleccionadas y obras beneficiadas con premios económicos.

Figura 2 – Postulaciones de proyectos de largometrajes puneños a concursos del 2006 al 2024



Fuente: Ministerio de Cultura (s.f.)

Como se observa en la figura 2, a partir de la modificación de la ley 26370, que destinaba un monto mínimo de 2008 UIT para los premios de los concursos, los proyectos de largometrajes puneños tuvieron un promedio de participación anual de tres obras por año; luego, a partir del decreto de urgencia N° 022-2019 y su correspondiente aumento presupuestal de un mínimo de 6000 UIT por año y vigente a partir del 2020 en adelante, el promedio de participación aumentó a seis proyectos anuales.

De igual manera, también aumentó la participación de mujeres de la región Puno en concursos para largometrajes, siendo que en el 2020 ganase la obra *Flor de qantuta* de la guionista puneña Verónica Arze –luego de dos intentos fallidos en los años 2018 y 2019. Cabe mencionar que también participaron tres guionistas mujeres adicionales, quienes no consiguieron ganar premio alguno en este concurso hasta el momento de la redacción de la investigación. Las cineastas en mención son: Norma Hancco con las obras *El canto de las flores* (2015), *El cine de sus ojos* (2020), y *Persiguiendo un sueño* (2021); luego, Sairah Choque con la obra *Gloria* (2022); y por último, Ximena Sabogal con la obra *Ayllu* (2023 y 2024).

En suma, tanto postulaciones masculinas como femeninas presentaron en este periodo un total de veintinueve obras en veintinueve participaciones, de las cuales seis fueron beneficiadas con Estímulos Económicos del MINCUL para su producción y quince no fueron seleccionadas (Ministerio de Cultura, s.f.). Se muestra, entonces, la dependencia del cine puneño con los

Estímulos Económicos del MINCUL, acompañado de un sentido de competencia que éste genera entre cineastas que habitan su territorio. Esto me lleva a reflexionar sobre si la producción de seis de veintiún largometrajes puede ser considerado un logro –a nivel de cifra– de un sistema productivo basado en la competencia por subvención estatal. Esta cuestión surge en el sentido de que el Perú experimentó otro modo productivo, donde el cine era visto como una actividad económica con retribución por taquilla y beneficios fiscales; por lo tanto, puede existir una oportunidad de mejora que acompañe al planteamiento actual e incremente la cantidad de producciones.

En todo caso, queda claro hasta este punto que el costo de producir cine, con obras reconocidas y premiadas a nivel nacional e internacional, es alto y requiere de fuertes sumas de dinero para su financiamiento. En la tabla 4 se muestra la relación y detalle de los seis largometrajes puneños que recibieron subvención estatal para su producción por un monto total de 3.12 millones de soles.

Tabla 4 – Proyectos de largometrajes puneños beneficiados con estímulos económicos para su producción durante la vigencia del Decreto de Urgencia N° 022-2019

Año premio	Obra / Guionista(s)	Empresa productora / Representante	Línea concursal	Premio en soles
2020	Flor de qantuta / Verónica Arze	Productora Santiago E.I.R.L. / Santiago Delgado	Ficción exclusivo regiones	500,000
2020	K'irinchasqa / Dulio Palomino	Grupo Dedalo E.I.R.L. / Elida Heredia	Documental nacional	250,373
2021	La anatomía de los caballos / Daniel Vidal e Ignacio Vuelta	Pioneros Producciones E.I.R.L. / Henry Vallejo	Ficción nacional	710,000
2021	Reinaldo Cutipa / Óscar Gonzáles y Jaime Luna	Aborígenes Cine E.I.R.L. / Óscar Gonzáles	Ficción exclusivo regiones (a)	520,000
2024	Aypha Ñawi / Jesus Luque	Ari Jesus Luque Iskay Mirachik E.I.R.L. / Jesus Luque	Ficción exclusivo regiones (b)	800,000
2024	Modesto Sikuri De llave, Melodías Del Alma / Henry Ticona	Sapa Inti Estudios S.R.L. / Henry Ticona	Documental nacional	340,200

Fuente: Ministerio de Cultura (s.f.)

(a) Reinaldo Cutipa tuvo un primer intento en el concurso del 2020

(b) Aypha Ñawi tuvo un primer intento en el concurso del 2023

Un último apunte referido a la tabla 4 es que las películas *Flor de qantuta* y *La anatomía de los caballos* representan un fenómeno que es meritorio de ser investigado: guionistas que escriben pensando en Puno desde otros territorios. En el caso primero, la guionista de *Flor de qantuta* nació en Puno y vive en Arequipa, por lo que escribe desde su condición de migrante; y en el caso segundo, sobre el guionista de *La anatomía de los caballos* no se cuenta con información que señale su relación con Puno por nacimiento o migración, sin embargo su asociación con cineastas como Henry Vallejo y artistas de la localidad dan cuenta de un vínculo basado en otro tipo de lazo (Programa Ibermedia, 2025; Quispe, 2023).

Finalmente, en el apartado 3.2.4 describiré el contexto general del cine puneño en el periodo 2020 al 2024 que corresponde a la vigencia de este decreto de urgencia. Sin embargo, antes de ese desarrollo, revisaré a continuación los cambios de la nueva ley de cine que derogará oficialmente al decreto de urgencia una vez que su reglamento sea aprobado.

### *3.2.3.5 Ley que crea incentivos económicos y fiscales para el fomento de las actividades cinematográfica y audiovisual del Perú 32309 (Vigente a partir de la aprobación de su reglamento)*

En esta ley promulgada el 24 de abril de 2025, se mantiene la referencia a regiones en el texto, aunque es usado para regular restricciones de participación que serán expuestas en los siguientes párrafos; así mismo, se elimina el lenguaje inclusivo del género y se regresa al masculino genérico para nombrar roles; por último, se mantiene el término de industrias culturales como un todo al que pertenece la actividad cinematográfica (Ley N° 32309, 2025).

Como se indica en el título de la ley, uno de sus propósitos es crear incentivos económicos y fiscales para la actividad cinematográfica. Lo que no se expone en el título, pero sí se detalla en su artículo número 18, es que estos incentivos –créditos, exoneraciones, entre otros– están orientados a obras que representen una inversión, en el sentido de que su destino sea la exportación del filme al mercado extranjero. Siendo ésta la novedad de la ley, en su artículo 18.3 aclara lo que comprende una inversión en producción audiovisual y dicta de la siguiente manera:

“a) La adquisición en propiedad o del derecho de uso de equipos y maquinaria y bienes de capital utilizados en el país en la producción de la obra audiovisual. b) Contratación de servicios artísticos y técnicos utilizados en el país en la producción de la obra audiovisual. c) El uso y depreciación de bienes muebles e inmuebles utilizados en la producción de la obra audiovisual” (Ley N° 32309, 2025).

En consecuencia, la ley orienta los incentivos hacia la producción de un cine comercial que sea vendible para una audiencia extranjera. Siguiendo esa lógica, la ley también crea una ventanilla única de autorizaciones de filmación cinematográfica y audiovisual en su cuarta disposición complementaria, la cual está a cargo del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, y cuya función es dar autorizaciones y licencias a los productores audiovisuales para su realización en territorio nacional. Es decir, la orientación es también turística mediante las imágenes de locaciones que sean vendibles al exterior. No obstante, sin el reglamento no se cuenta con información suficiente para llegar a conclusiones acerca de los criterios de la ventanilla única para otorgar licencias.

En referencia al cine hecho en regiones, el artículo número 13 de la ley expone las permanencias y novedades hechas en base al decreto de urgencia número 022-2019. Puesto que en el apartado anterior revisé este aspecto, ahora resalto solamente los cambios principales.

Lo que ha cambiado a partir de la forma anterior es la condición del monto que se asigna a regiones. Este monto anteriormente era del 100%, pero ahora la norma dicta lo siguiente en su artículo número 13.5: “El monto asignado para otorgamiento de estímulos no supera el 70% del coste de la actividad cinematográfica o audiovisual. Dicho límite no aplica para la ópera prima cinematográfica o audiovisual para un autor de cine regional” (Ley N° 32309, 2025).

Cabe mencionar que la restricción del monto asignado a un 70% solamente aplica para cineastas regionales. De esta manera, se desalienta su participación y se le obliga a ampliar sus opciones de financiamiento. Por otro lado, también la norma presenta una novedad que se describe en sus artículos número 13.3 y 13,4; en esta ocasión, solamente cito al artículo 13.3:

“No pueden beneficiarse de los estímulos económicos señalados en los artículos 13 y 14 aquellas obras cinematográficas y audiovisuales destinadas a pautas publicitarias, propaganda electoral o en beneficio directo de una organización política; ni aquellas que atenten contra el Estado de derecho, así como aquellas que contravengan la defensa nacional, la seguridad o el orden interno del país; o vulneren los principios reconocidos en la Constitución Política del Perú y el ordenamiento jurídico peruano” (Ley N° 32309, 2025).

En el artículo 13.4 se agrega que la Dirección del audiovisual, la fonografía y los nuevos medios (DAFO) se encargará de verificar y documentar el cumplimiento del artículo arriba citado. En adición, esta novedad restrictiva solamente aplica para regiones. Este artículo tiene varias líneas de análisis; una de ellas es la censura del discurso audiovisual, el cual, por mostrar una realidad determinada podría vulnerar el concepto genérico y vago de “los principios reconocidos en la Constitución Política del Perú y el ordenamiento jurídico peruano”. Por supuesto, hay varias lecturas críticas, pero para esta investigación lo más próximo es el de la censura del discurso como nuevo reto para las y los gestores de proyectos cinematográficos y audiovisuales de la región Puno. Siendo que, como se ha visto en el apartado 3.1, esta es una región que tiene varias historias por contar, desde sus orígenes hasta sus actualidades socioculturales.

### 3.2.4 El cine puneño del periodo 2020 al 2024

En los anteriores párrafos he descrito la historia y actualidad del cine puneño desde el enfoque de la producción de largometrajes, mayormente de ficción. De ahora en adelante voy a presentar una serie de resultados en este periodo de tiempo relacionados a otros formatos y actividades vinculadas con la cinematografía y el audiovisual.

Previamente, debo mencionar que el cine puneño continúa produciendo diversas obras audiovisuales desde la autogestión, siendo este el caso de los cortometrajes *Alma vieja*, *Apalla*, *el último sabio* y, en cierta parte, *T'ikariy*, puesto que este último recibió subvención estatal, pero necesitó de autogestión en varias fases de su proceso de realización (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024). Sin embargo, al ya conocer los beneficios del subsidio estatal y tener experiencia en participación en sus líneas concursales, la mayoría de los y las cineastas optan por presentarse a los concursos para financiar sus proyectos. En ese sentido, es pertinente describir su actividad desde los registros de participaciones en concursos del Ministerio de Cultura que tuvieron en este periodo de tiempo.

Entre los años 2020 y 2024, la región Puno ha recibido Estímulos Económicos del MINCUL por un valor acumulado aproximado de 5.53 millones de soles (Ministerio de Cultura, s.f.), los cuales representan un ratio de 4.6 soles por habitante de esta región –teniendo en cuenta la proyección de densidad poblacional al 2024 de 1.2 millones de habitantes (INEI, 2024). Este ratio permite la comparación con otras regiones para tener una idea del volumen de su actividad audiovisual. Por ejemplo, Cusco tiene un ratio de 7.5, Lima Metropolitana y Callao tiene un ratio de 6.4, Loreto tiene un ratio de 5.4, Lambayeque tiene un ratio de 5.1, Ucayali tiene un ratio de 5.1, Puno tiene un ratio de 4.6 y Junín tiene un ratio de 3.2. En ese sentido, la región Puno ocupa el sexto lugar de regiones en el orden descendente del ratio de actividad audiovisual; así mismo, su indicador de 4.6 supera a la media nacional de 3.8; por lo tanto, en el periodo 2020 al 2024, Puno se encuentra entre las regiones con mayor producción audiovisual fomentada por subvención estatal, aunque en el último lugar.

Esta posición se debe, en gran medida, a los proyectos de largometrajes que en el periodo 2020 al 2024 recibieron estímulos por 3.12 millones de soles (ver tabla 4), monto que representa el 56% del total recibido en ese periodo. No obstante, aquellos proyectos que no son largometrajes también son relevantes e influyentes para que la región Puno pueda seguir siendo competitiva en concursos. Esos otros proyectos fueron ganadores de las siguientes líneas concursales: festivales y talleres formativos, distribución y circulación de largometrajes, producción de cortometrajes, gestión de salas comerciales, cine comunitario, entre otros.

Los festivales de cine y talleres formativos –también llamados laboratorios– recibieron premios en los años 2021 al 2023 consecutivamente por una suma aproximada de 448 mil soles, con los cuales se pudieron ejecutar los siguientes espacios de gestión cultural y formación de públicos: *El festival internacional de animación Ajayu* (sexta, séptima, octava y novena ediciones), *Hilando miradas*, *Exprésate en cine*, *Wiphay! escuela itinerante de cine animado*, y *Festival hanan cine* en su tercera edición. Cabe mencionar que no todos los proyectos de festivales resultaron ganadores; sin embargo, algunos se mantuvieron vigentes, como es el caso del *Festival hanan cine* en su cuarta edición. Este proyecto postuló al concurso del 2024, sin resultar ganador; no obstante, se realizó a fines de ese mismo año auspiciado por empresas privadas y públicas locales, como fue el caso de la Municipalidad de Puno y la Casa de la cultura de Puno (Festival Hanan Cine, s.f.).

Otra de las líneas concursales relevantes para Puno fue distribución cinematográfica, donde los largometrajes *Manco Cápac*, *Yana-Wara* y *Reinaldo Cutipa* resultaron ganadores y pudieron exhibirse en salas comerciales de Lima y del sur del país, promocionando de esta manera a la región Puno como espacio de creación de obras de cine. De igual manera, es importante mencionar que en este concurso también participaron las películas *Sobrevivir en los andes* y *Los indomables*, pero no resultaron ganadores.

Así también, en el concurso nacional de cortometrajes se obtuvo una cantidad importante de estímulos económicos que suman 343 mil soles y representan el 6% del ingreso total en este periodo de tiempo. Si bien este valor parece ser bajo, esta línea concursal es la segunda en tener más postulaciones por parte de las y los guionistas de Puno y, además, cuenta con mayor cantidad de obras beneficiadas. Estos aspectos son importantes desde la perspectiva del cortometraje como formato que permite la formación de guionistas y cineastas, quienes luego buscarán presentarse a concursos para producir largometrajes y, de esta manera, continuar ganando estímulos que activen la red de realización de cine en la región. Dada esta relevancia, en la tabla 5 se muestra la relación de cortometrajes que postularon a concursos, donde se debe tomar nota de dos aspectos: primero, el mayor grado de paridad entre hombres y mujeres; y el segundo, la novedad de nombres en relación a quienes participaron hasta la fecha en concursos de largometrajes.

Tabla 5 – Proyectos de cortometrajes puneños beneficiados y no seleccionados en concursos del Ministerio de Cultura durante la vigencia del Decreto de Urgencia N° 022-2019

Año concurso	Obra	Guionista(s)	Premio en soles
2020	Mamapara	Alberto Flores Vilca	12,000
2020	Cora	Milagros Gina Melgar Cari	30,000
2020	Jakaña Uma	Deyvis Velásquez Monteagudo	30,000
2020	Amawara y el suri de viento	Marco Luis Vera Gallegos y Magaly Giovanna Torres Barrientos	No seleccionada

2021	Convicción de mujer	Sindy Milagros Mamani Bautista	No seleccionada
2021	T'ikariy	Ruben Washinton Mamani Quincho	29,050
2021	Éxodo C-19	Agustín José Condori Chura	No seleccionada
2021	Ella baila sola	Magaly Giovanna Torres Barrientos	30,000
2022	Tawaquitas	Gaby Leonor Cárdenas Condori	46,000
2022	Wayra	Edson Mamani Yanarico	45,998
2024	Pido garantías para la educación	Yda Elisa Ponce Vilca	No seleccionada
2024	Pachatata y Pachamama, rituales del Titicaca	Carlos Ilich Alvarez Apucusi	60,000
2024	Mama Qocha	Elizabeth Borda Humpiri	No seleccionada
2024	Pido garantías para la educación	Yda Elisa Ponce Vilca	No seleccionada
2024	Taparaco	Julio Jesús Guido Charca López	No seleccionada
2024	Cordero negro	Roberto Carlos Larico Villasante	60,000 (a)

Fuente: Ministerio de Cultura (s.f.)

(a) En la estadística del Ministerio de Cultura se muestra a Cordero negro como ganadora, pero su premio se dejó sin efecto mediante Resolución Directoral N° 001298-2024-DGIA-VMPCIC/MC

Por último, en el 2022 la región Puno recibió premios en las líneas Gestión de salas y Cine comunitario, cuyo monto asciende a 523 mil soles y representa el 52% del total recibido en ese año. En ambos casos, al igual que en otras líneas concursales, existen proyectos que participaron y no ganaron. Dentro del grupo de ganadores estuvieron: por un lado, las salas alternativas *Cine Layqa* y *Cineclub La Negra*, las cuales permiten la formación de cineastas y de públicos mediante la proyección de películas alternativas a las exhibidas en salas comerciales; y, por el otro lado, el proyecto de cortometraje de cine indígena y comunitario *Makicunaq Pitañac Yacu* a cargo de la Asociación Microcine Tarpuy y liderado por Sindy Milagros Mamani Bautista, siendo importante por expandir la actividad cinematográfica a comunidades originarias de la región.

Este ha sido un breve recuento de proyectos relacionados con la actividad cinematográfica que no son largometrajes, los cuales han sido destacados por cuanto recibieron mayor financiamiento de los Estímulos Económicos del MINCUL para sus realizaciones. Sin embargo, el hecho de que ciertas líneas concursales ofrezcan mayores cantidades de dinero en premios, no necesariamente indica que sean las más demandadas por cineastas de la región.

Por esa razón, y para mejor entendimiento del contexto actual, debo mencionar que los y las cineastas de Puno han postulado más de diez veces en las siguientes líneas concursales: festivales y laboratorios, cortometraje nacional, largometraje de ficción exclusivo para regiones, animación y promoción internacional. De esta relación puedo resaltar que los proyectos puneños que postularon a concursos de cortometraje nacional han tenido

resultados disruptivos con un ratio de acierto del 50%, cuando el promedio nacional de otras regiones para ese concurso es del 9%.

Así mismo, recalco que la información expuesta y analizada en este apartado representa lo visible de la actividad cinematográfica y audiovisual de Puno de acuerdo a la información pública del Ministerio de Cultura como principal fuente. Esta información se genera en la medida de que cada participación deja un registro en la página web de estímulos económicos de esta entidad y, con ello, deja una huella de su intención de hacer cine de alguna manera. No obstante, a la actualidad del cine puneño también se accede desde las diversas redes sociales y el internet, donde es posible, por ejemplo, conocer cortometrajes que no aparecen en la relación de la tabla 5 de este documento, ya sea porque fueron financiados por otras instituciones –públicas o privadas– diferentes de los Estímulos Económicos del MINCUL o porque fueron auto-gestionados.

Es así que, según la información dispersa en redes sociales y el internet, puedo mencionar que en el periodo 2020 al 2024 se han estrenado por lo menos ocho cortometrajes puneños de ficción, los cuales son: *Willakuy*, *La vida de Lucía*, *Llamado*, *Apalla el último sabio*, *Alma vieja*, *El informe*, *200 millas* y *T'ikariy*. Cabe mencionar que no existe una fuente de información que recopile los estrenos de películas de la región Puno de forma continua, en sus diversos formatos y con sus respectivas fichas técnicas. Esta situación puede replicarse en otras regiones peruanas, lo cual representa un riesgo de no poder dimensionar objetivamente el nivel de la actividad cinematográfica producida en el Perú, así como de omitir producciones, formatos, géneros, temáticas y autores.

Por último, de la revisión de la base de datos de los Estímulos Económicos del MINCUL me es posible estimar una cantidad aproximada de treinta guionistas puneños y puneñas, quienes en el periodo 2020 al 2024 se presentaron a concursos relacionados con la ficción en diversos formatos –cortometrajes, largometrajes, animación, series. Esta estimación, sin embargo, proviene de la asunción de que los responsables de cada proyecto concursante son también guionistas, por lo que la cantidad estimada podría ser menor. Adicionalmente, por el conocimiento que tengo de la cinematografía puneña, puedo observar que en la base de datos mencionada no se encuentran guionistas con trayectoria como son Esau Mamani, Percy Pacco o Henry Vallejo, ni guionistas en formación o construcción como es el caso de Zulma Huaracallo; lo cual implica que puede existir una cantidad adicional de guionistas por ser reconocidos.

### 3.2.5 Espacios de aprendizaje y producción en Puno

Como se ha revisado, el cine hecho en Puno se caracteriza por ser diverso en la actualidad, tanto en género –masculino y femenino– como en géneros y formatos cinematográficos y audiovisuales. Es así que, ahora las y los guionistas optan por la animación, los pilotos de series, los doblajes a lenguas originarias e, incluso, los videojuegos. Sin embargo, muchos de estos nuevos formatos tienen costos elevados de producción y dependen de la subvención para su realización. Por esa razón, también he expuesto que el cortometraje sigue siendo un formato que puede ser realizado desde la autogestión; por lo tanto, es probable que la y el guionista opte por éste en sus primeras prácticas de escritura y realización. En ese sentido, a continuación voy a desarrollar aspectos que favorecen y no favorecen a esta práctica en el territorio puneño.

Un aspecto a favor es que en la región Puno se han formado diversas empresas de producción audiovisual; las cuales, además de producir, también fomentan festivales y talleres de formación para quienes quieran iniciarse en el camino del guion. Varios de estos festivales son reconocidos a nivel local por su regularidad y son realizados con o sin subvención estatal; por citar algunos ejemplos están los festivales *Infierno en los andes*, *Ajayu* y *Hanan Cine* que han tenido mayor frecuencia en sus ediciones anuales. De hecho, el cortometraje *Alma vieja* –objeto de estudio de esta investigación– surge a raíz del concurso de cortometrajes convocado por el Festival Infierno en los Andes para el cine de terror (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Otro aspecto a favor es que la Escuela Profesional de Comunicación Social de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno (UNA Puno) cuenta con un prestigio importante como formadora de cineastas puneños y puneñas. Este prestigio se debe en parte a la experiencia de vida de sus egresados que practican el cine y el audiovisual y son reconocidos en el medio, siendo Óscar Catacora su egresado más destacado; por otro lado, también se debe a sus reconocimientos institucionales como es el caso de sus recientes participaciones en el Festival de cine universitario en Perú (Unifest), el cual abre un espacio de competencia de cortometrajes entre escuelas de comunicaciones de las universidades peruanas. En este festival, la UNA Puno presentó dos cortometrajes en las ediciones 2024 y 2025, siendo ambos ganadores de los siguientes premios: en el 2024, el cortometraje *El informe* obtuvo el premio del público; y en el 2025, el cortometraje *Phuju* se adjudicó los premios de mejor cortometraje de terror y mejor cortometraje nacional (Radio Onda Azul, 2025; Unifest, s.f.).

Adicionalmente, la ciudad de Puno cuenta con dos salas culturales alternativas de proyección de películas recientemente inauguradas y beneficiarias de estímulos económicos del Estado, y son: la *Sala Cultural Cine Layqa* y *Cineclub La Negra*. La primera dedicada exclusivamente

a la proyección cinematográfica e inaugurada el 6 de enero del 2024 (Portales, 2024); y la segunda, dirigida a jóvenes y adolescentes e inaugurada en mayo del 2023 (Vela, 2023). Representado ambas un espacio de complemento formativo para guionistas desde la lectura de películas nacionales e internacionales, comerciales y de autor.

Por otro lado, un aspecto que representa una amenaza es la nueva Ley de cine N° 32309, ya que ésta reduce el estímulo económico a un 70% del costo de producción para obras que no sean óperas primas y, además, crea una barrera de evaluación sobre si el discurso cinematográfico del guion atenta o no atenta con los principios del orden constitucional y jurídico del Perú –sin especificar cuáles. Por ello, esta nueva ley de cine tiene el potencial de reducir la dinámica actual de las actividades audiovisuales que se desarrollan en esta región.

Finalmente, dos últimos aspectos generales positivos son: el primero, la presencia de una gran variedad y cantidad de realizadores y realizadoras de cine en la región, cuyas actividades audiovisuales suman para que Puno mantenga su posición como sexto territorio donde más se practica el cine y el audiovisual con financiamiento estatal; y el segundo, sus variadas alternativas de formación empírica en el audiovisual, especialmente para nuevos y nuevas cineastas a través de festivales, talleres, espacios de formación universitaria y salas alternativas de proyección de películas. No obstante, sería importante que la educación formal en cine se democratice al igual que sucede con los Estímulos Económicos del MINCUL.

## 4. Marco metodológico

### 4.1 Metodología y herramientas de investigación

Uno de los pilares de esta investigación es el conocimiento de la realidad desde la expresión de subjetividades que realizan una práctica, en este caso la de escribir guiones cinematográficos de ficción desde la región Puno. Por ello, contemplo una investigación desde un enfoque cualitativo, cuyo eje central es la comprensión de fenómenos desde la perspectiva del participante, tal como lo señalan Baptista, Fernández y Hernández (2010):

“El enfoque cualitativo se selecciona cuando se busca comprender la perspectiva de los participantes (individuos o grupos pequeños de personas a los que se investigará) acerca de los fenómenos que los rodean, profundizar en sus experiencias, perspectivas, opiniones y significados, es decir, la forma en que los participantes perciben subjetivamente su realidad” (p. 364).

El conocimiento subjetivo de la realidad, que fundamenta al enfoque cualitativo, puede ser conseguido en el marco de varias estrategias metodológicas, no excluyentes una de otra. Al

respecto, Gray (2021) las denomina como estrategias de investigación o paradigmas y lista a las siguientes metodologías: caso de estudio, etnografía, etnometodología, fenomenología, teoría fundamentada, investigación acción participativa, análisis narrativo, estudios culturales y estudios de género.

Para la presente investigación, adopto la estrategia metodológica del caso de estudio. Esta metodología me permite acercarme a la realidad desde diversas perspectivas, tal como lo señala Gray, “la integración y el contraste de diferentes perspectivas pueden construir un entendimiento rico y detallado del contexto” [traducido por mí] (2021, p. 178). En el apartado 5.1 describo a los sujetos de estudio, doy cuenta de sus características y diversidades, las cuales originan diferentes perspectivas en el ejercicio de una misma actividad.

Adicionalmente, tomo algunos aspectos de la fenomenología, la cual, desde un punto de vista filosófico, es definida como un método de investigación que genera significados de las experiencias vividas y está orientado a cuestionar y reflexionar acerca de las estructuras básicas de esas experiencias (Van Manen, 2023). Los aspectos que adopto de esta metodología son: a) el entendimiento subjetivo, mediante el cual el investigador concentra sus esfuerzos en comprender la experiencia vivida desde el punto de vista del participante; y b) el considerar que la reconstrucción de los elementos constitutivos de la experiencia vivida sienta la base del fenómeno que se estudia (Seidman, 2019), en este caso, el fenómeno del ser guionista en Puno.

En correspondencia a la estrategia metodológica, uso la herramienta de la entrevista para la recolección de las experiencias debido a que “con la entrevista se busca registrar los datos del entrevistado sobre un asunto sobre el que puede dar cuenta por su particular experiencia o conocimiento” (Restrepo, 2022, p. 121). Específicamente, aplico tres entrevistas en profundidad y una entrevista grupal; por un lado, la entrevista en profundidad es caracterizada por Seidman (2019) como aquella cuya esencia es el “interés en el entendimiento de la experiencia vivida de otras personas y el significado que ellas forman de esa experiencia” (p. 9); mientras que, por otro lado, Baptista, Fernández y Hernández (2010) mencionan que en la entrevista grupal “los individuos forman un esquema o perspectiva de un problema, a través de la interacción”; en ese sentido, en la conversación del grupo se encuentra una voz colectiva acerca de un fenómeno.

Por último, también adopto la metodología de la visualización de los cortometrajes que son objetos de estudio de esta investigación. Este proceso es acompañado por una ficha de análisis, cuyo diseño permite recoger información general y técnico de los cortometrajes, así como describir y analizar las categorías abordadas en el marco teórico sobre la estructura

dramática y elementos narrativos de un guion de ficción: actos dramáticos I, II y III, punto de giro I, punto de giro II, subtrama, falso final, clímax, resolución, composición de personajes y composición del género. Además, esta información se complementa con las preguntas planteadas en las entrevistas en profundidad sobre los objetos de estudio, por lo que se observa al guion desde las experiencias en la escritura, autoanálisis, motivaciones e intenciones comentadas por los guionistas.

Cabe mencionar que no accedí a los guiones literarios de los tres cortometrajes porque, por un lado, existe un riesgo para los guionistas de que su obra escrita –o la idea– sea replicada por otros cineastas, por lo que prefieren que este texto no sea público; por otro lado, los guiones fueron evolucionando y reescribiéndose durante todas las etapas de la realización audiovisual que ellos mismos dirigieron, lo cual implica que la versión final del guion es aquella que se observa en las películas terminadas. En ese sentido, en esta investigación no expreso que analizo los guiones literarios o cinematográficos; en su lugar, indico que analizo las estructuras narrativas de los filmes.

## 4.2 Sujetos y casos de estudio

Hice mención a la expresión “sujetos de estudio” en algunas partes de este texto con el propósito de evitar el uso del término “objetos de estudio” para referirme a las personas que han sido seleccionadas como casos de estudio de esta investigación. La causa de fondo de esta decisión narrativa es evitar una posible cosificación de personas, puesto que son fuentes de creación reflexiva y, por lo tanto, están lejanas de la definición de un objeto como tal. Si bien, para las ciencias sociales y humanas, el término “objeto de estudio” no desconoce la condición reflexiva del ser, para una persona con vocación artística y cosmovisión andina sí puede tener el significado de cosificación. Por ello, más allá de ser una decisión de estilo de escritura, se trata de un lineamiento ético para mis interacciones y diálogos en la investigación. A continuación describo el proceso de selección de cada sujeto de estudio.

Para empezar, debo decir que yo vivo en Arequipa desde que era niño y en los años recientes he frecuentado sus espacios no comerciales de exhibición de películas, los cuales proyectan los cortometrajes arequipeños en el momento en que se estrenan o cuando hay festivales, es decir, cuando la ocasión se presenta. Este mismo fenómeno se da en la región Puno, cuyas ciudades quedan a cuatro o cinco horas de viaje en carro desde Arequipa. Por ello, cuando decidí localizar la investigación en la región Puno, supe que era poco probable mirar los cortometrajes en espacios físicos. De modo que mi medio de aproximación a las obras puneñas fue exclusivamente el internet.

Fueron tres los principales criterios de búsqueda de los cortometrajes puneños de ficción que me planteé. El primero, que los estrenos se diesen entre los años 2021 y 2024, de esta manera me aseguraba que la escritura del guion se haya dado, por lo menos, con un año de anterioridad al estreno, y así cubrir el periodo de investigación del 2020 al 2024 de este estudio; el segundo, que yo tenga acceso a mirar el cortometraje desde el internet; y el tercero, que no se trate de una animación, ya que éste es un formato que merece un estudio sostenido por categorías diferentes o adicionales a las que planteo en esta investigación.

La primera fuente de búsqueda fue la exploración de cineastas y cortos puneños en redes sociales como *Facebook*, *Instagram* y *YouTube* por medio de sus sistemas de algoritmos y también por los vínculos de amistad con cineastas arequipeños en las redes. En la búsqueda encontré al corto llamado *Supay yuraq*, el cual aborda la violencia familiar en una historia conmovedora y no violenta, pero su año de estreno es el 2019. Otro título encontrado fue *La vida de Lucía* cuyo tema es la salud mental en el Covid-19 y su estreno fue en el 2020. Luego, encontré tres títulos estrenados entre el 2021 y 2024, de los cuales seleccioné a dos como casos de estudio, que son *Alma vieja* y *Apalla, el último sabio*. El título no seleccionado de los tres últimos fue *El informe*, el cual es el único orientado a la comedia y fue realizado en el marco de un concurso nacional de cortometrajes universitarios entre las escuelas profesionales de comunicación. *El informe*, considero, merece un estudio dedicado, cuya finalidad sea, por ejemplo, conocer las experiencias de jóvenes universitarias y universitarios en la realización colectiva de un cortometraje.

La segunda fuente que consulté fue la página de internet de los Estímulos Económicos del MINCUL. En esta página se encuentra un detalle de los cortometrajes que ganaron concursos en los años recientes y su localidad. Allí encontré a cinco proyectos de cortometrajes ganadores, que son: *200 millas*, *Ella baila sola*, *T'ikariy*, *Wayra* y *Tawaquitas*. De este grupo de obras, solamente pude ver *T'ikariy* en el marco de un festival de cine en lenguas originarias transmitida por internet. Al tiempo en que escribo este documento, ya no está disponible la visualización de este corto en la página web del festival mencionado. Finalmente, decidí que *T'ikariy*, *Alma vieja* y *Apalla, el último sabio* serían los tres cortometrajes de estudio para recoger las experiencias en la escritura de sus respectivos guiones.

En relación a *T'ikariy*, este cortometraje ha sido escrito y dirigido por Rubén Quincho y aborda el asunto de las instituciones del estado que no atienden a pacientes de lenguas originarias. La obra tiene 20:55 minutos de duración, es hablada en quechua y su género es el melodrama (Festival de cine en lenguas originarias, 2024). Este corto fue ganador de los Estímulos Económicos del MINCUL en el 2021 y ha recibido el premio a mejor cortometraje en el Festival de Cine en Lenguas Originarias (*T'ikariy - El olvido en los Andes*, 2024).

En cuanto al cortometraje *Alma Vieja*, éste ha sido escrito y dirigido por Guadalupe Estofanero y trata acerca de las experiencias paranormales de una joven de veinte años. El corto tiene una duración de 19:33 minutos, es hablado en español y su género es el terror. La obra no recibió financiamiento estatal. En cuanto a palmarés, este corto ha ganado premios como mejor cortometraje puneño en el Festival Hanan Cine, mejor actriz en el Insólito Festival de Cine Fantástico, y el laurel de infierno en el Festival Internacional Infierno en los Andes Fest.

Y el tercer cortometraje de ficción se llama *Apalla, el último sabio*, el cual ha sido escrito y dirigido por Esau Mamani y aborda del tema de la curación del susto por medio de un sabio ancestral de la Cultura Puquina. Este corto tiene una duración de 16:18 minutos, es hablado en español y en quechua, y su género es la fantasía. Así mismo, la obra no ha recibido financiamiento estatal y no registra premios en festivales.

Es así que, por medio de las redes sociales, pude contactarme con los autores de las obras seleccionadas y coordinar las entrevistas en profundidad. Adicionalmente, fueron ellos quienes me facilitaron el contacto con los guionistas participantes de la entrevista grupal, quienes son: Edson Mamani, Zulma Huaracallo, Henry Ticona, Alberto Flores, Marco Vera y un guionista que prefirió mantener su identidad en anonimato, a quien asigné el pseudónimo *Anónimo*.

Como última mención, destaco que de los tres cortometrajes, uno recibió Estímulos Económicos del MINCUL; en cambio, los otros dos fueron auto-gestionados en su totalidad, lo cual es materia de investigación. Además, cada cortometraje representa a un género diferente, como es el melodrama, el terror o suspenso, y la fantasía, respectivamente. Así mismo, el idioma de cada corto varía entre sólo quechua, sólo español y una combinación de ambos, también respectivamente. Como punto final, ninguno de los tres guionistas se ha formado en cine; sin embargo, solamente una ha estudiado Ciencias de la Comunicación Social en la UNA Puno, carrera que acerca a sus alumnos a la producción de cortometrajes en algunas de sus materias de estudio.

### 4.3 Objetivo general y objetivos específicos

En base a lo desarrollado hasta esta sección, el objetivo principal de esta investigación es:

- Objetivo Principal: Conocer el oficio guionista de ficción en la región Puno desde las experiencias de guionistas en el oficio y en la escritura de los cortometrajes *T'ikariy*, *Alma vieja* y *Apalla, el último sabio*, en el periodo 2020 al 2024.

Así mismo, los objetivos específicos son:

- Objetivo Específico 1: Describir el contexto económico y sociocultural que enmarca el desarrollo de guionistas de la región Puno.
- Objetivo Específico 2: Comprender la producción cultural cinematográfica puneña en el periodo 2020 al 2024.
- Objetivo Específico 3: Conocer las vivencias y los procesos del oficio guionista para guionistas de la región Puno.
- Objetivo Específico 4: Analizar las experiencias de escritura y creación de los guiones para los cortometrajes *T'ikariy*, *Alma vieja* y *Apalla, el último sabio*.

Por último, quisiera comentar la temporalidad de la tesis: el proyecto de investigación fue elaborado entre marzo y septiembre del 2024, el trabajo de campo fue desarrollado entre octubre de 2024 y febrero de 2025, y el proceso de análisis de los datos obtenidos fue realizado entre marzo 2025 y diciembre 2025.

## 5. Análisis de los datos obtenidos

### 5.1 Conociendo a los y las guionistas participantes: Guadalupe, Rubén y Esau

De acuerdo con lo establecido en el capítulo del marco metodológico, para esta investigación realicé tres entrevistas en profundidad y una entrevista grupal con guionistas de la región Puno. En las entrevistas en profundidad participaron, de manera individual, Guadalupe Estofanero, Rubén Quincho y Esau Mamani; y en la entrevista grupal estuvieron presentes Edson Mamani, Zulma Huaracallo, Henry Ticona, Alberto Flores, Marco Vera y Anónimo.

Las y los artistas mencionados cumplen con la suma de dos criterios para identificarse como guionistas de la región Puno: el primero, que tengan un vínculo de nacimiento, parentesco y/o identidad con esta región; y el segundo, que residan y practiquen su oficio desde este territorio.

#### 5.1.1 Guadalupe Estofanero

Su nombre completo es Guadalupe Victoria Estofanero Zúñiga y tiene veintinueve años –en el momento de la entrevista realizada el 10 de octubre de 2024. Guadalupe nació en la ciudad de Arequipa donde creció hasta los tres años de edad, luego se mudó al centro poblado de Jayllihuaya –localizada en la Provincia de Puno– y vive en la ciudad de Puno en la actualidad. Es por ello que se siente muy arraigada a la región y se presenta como puneña en lugar de arequipeña. Esa identidad se nutre también por su genealogía, puesto que sus ancestros y

ancestras provienen de las provincias puneñas de Melgar y Huancané; salvo su abuelo materno, quien es de la ciudad de Calca, localizada en la región Cusco.

Además, Guadalupe me comentó que se identifica culturalmente como “quechua” porque así se identifica su familia por parte de su papá y mamá. Específicamente, dijo: “[...] siempre está el respeto por tus ancestros. [...] claro, me gustaría estudiar quechua, posiblemente lo haga, sí conozco algunas palabras, pero no puedo hablar quechua fluido” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Me gustaría hacer un breve apunte sobre este comentario. Sabemos que el dominio de la lengua originaria no es determinante para identificarse con una cultura, porque también existen otros elementos que aúnan al reconocimiento de una identidad cultural específica como son las costumbres, tradiciones, valores y creencias de un grupo social. En la región Puno, por ejemplo, el 90.9% de la población mayor a catorce años se auto-identifica étnicamente como quechua o aymara; mientras que el 74.7%, de esa misma población, manifiesta que alguna de estas dos es su lengua materna (INEI, 2018). En ese sentido, la diferencia entre ambos porcentajes representa a una población promedio de 80 mil personas que, así como Guadalupe, se identifican como quechuas o aymaras y podrían no hablar alguna de sus lenguas respectivas, pudiendo desear hacerlo para activar este elemento de identidad cultural y fortalecer sus sentidos de pertenencia. Esta breve anotación me ayudará en las siguientes páginas a establecer algunas reflexiones importantes sobre este aspecto vinculado a la historia de vida de los y las guionistas.

Así, podría decir que Guadalupe afirma sus identidades como mujer puneña y quechua en la valoración de algunos elementos de identidad cultural que ella dio a conocer en la entrevista; siendo el tiempo que vivió en la región Puno, el reconocimiento de ancestros y ancestras, el conocimiento de la espiritualidad de su territorio –que será explorado en los siguientes subcapítulos– y el uso de ciertas palabras quechuas que acompañan su vida artística, como es el caso de su pseudónimo *Chaska*.

“A mí me conocen como *Chaska*. Es una palabra muy bonita porque en quechua significa *estrella* y en aymara significa *chascosa*; y yo normalmente siempre ando con el pelo suelto [...]. Entonces, es bonito la connotación de quechua-aymara que en cada idioma tenga algo distinto, pero que me siento cercana a ese apodo” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Además, Guadalupe comentó que a sus veintiún años fundó la *Asociación Cultural Chaska Ñawi* en la ciudad de Puno junto a su compañero –de vida y de arte– Juandiego Soncco, quien es artista plástico. En *Chaska Ñawi* la guionista desarrolla colectivamente actividades

artísticas cuyos ejes son el teatro, cine, artes plásticas y literatura. Adicionalmente, allí ejerce los roles de fundadora, directora, dramaturga y guionista. Su trabajo en la Asociación nunca se detuvo a pesar del tiempo dedicado a sus estudios y labores paralelas.

“Y ahora, hace más o menos dos años o tres años [...] que estoy trabajando netamente en el *Chaska*. Claro, dicto clases, soy docente también en la universidad, pero el noventa por ciento de mi tiempo está en mis proyectos de la *Asociación [Chaska Ñawi]*” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Durante la entrevista, Guadalupe también expresó que es importante tener un respaldo económico para practicar cualquier tipo de arte. Por ello, realiza otras actividades relacionadas a sus estudios profesionales en Comunicación Social y Derecho, como ejercer la docencia en el Centro de Estudios Preuniversitario de la UNA Puno (CEPREUNA) y llevar casos judiciales como abogada individual colegiada –aunque este último oficio lo practica ocasionalmente. No obstante, en la actualidad, su prioridad es el desarrollo de *Chaska Ñawi*. Lo que me lleva a pensar en que ella invirtió unos años de su historia de vida en establecerse en sus dos profesiones, y así posteriormente destinar el 90% de su tiempo al desarrollo de sus proyectos artísticos.

En cuanto a proyectos cinematográficos, la guionista me comentó que ha escrito y dirigido el cortometraje de ficción *Alma vieja*, el cual es objeto de estudio de esta investigación y es su tercera película. Previamente, realizó los cortometrajes *Heroína* y *Tiempo*; el primero fue hecho exclusivamente para la facultad de medicina de la UNA Puno; y el segundo, fue presentado al *Festival Infierno en los Andes*, pero no fue seleccionado porque presentaba problemas de audio, quedando abierta la posibilidad de volverlo a producir con un audio mejorado en el futuro. Actualmente, ella escribe y produce el piloto de serie en *stop motion* “*Pakasqa, el viaje de Soncco*”, proyecto que dirige conjuntamente con Juandiego Soncco.

Cabe mencionar que *Heroína* –aunque realizada por encargo– así como *Tiempo* y *Alma vieja* fueron producidos desde la autogestión y colaboración gratuita de artistas y personas vinculadas a su *Asociación*; por otro lado, *Pakasqa, el viaje de Soncco* recibió Estímulos Económicos del MINCUL.

Así mismo, es interesante conocer que Guadalupe viene desarrollando una variedad de proyectos que no son solamente audiovisuales. Por ejemplo, conduce el *podcast* “*Ella es de papel*”, donde es locutora y entrevista solamente a mujeres escritoras; además, es dramaturga, directora y, en algunos casos, actriz de la obra de teatro *Layqa y los mundos ocultos* –el cual está adaptando a un guion cinematográfico; por otro lado, también escribe la

dramaturgia de la obra de teatro *El legado de ellas*; y, por último, tiene un proyecto de recopilación de sus cuentos, dramaturgias y, posiblemente, guiones en un libro ilustrado.

Cuando le pregunté cómo financia estas ideas, me comentó que sus proyectos *Pakasqa, el viaje de Soncco, Ella es de papel, Layqa y los mundos ocultos y El legado de ellas* recibieron Estímulos Económicos del MINCUL, previa participación concursal. Entonces, puedo observar que la guionista desarrolla dos actividades predominantes –no exclusivas– en la producción artística que son, por un lado, la creación de proyectos mayormente desde la escritura de dramaturgias y guiones; y, por otro lado, la búsqueda de financiamiento para dirigir sus posteriores realizaciones. No obstante, también ha producido pequeñas obras de teatro que han sido puestas en escena sin dependencia de alguna subvención estatal, como son: *Yana Kusillo*, presentada para el día mundial del teatro en el 2023; y *Salud por Puno*, presentada en conmemoración de los 356 años de esta ciudad en el 2024.

Así mismo, Guadalupe mencionó que cuenta con el soporte de *Chaska Ñawi* y de Juandiego Soncco –como director de arte– para transformar sus escritos en proyectos dirigidos a obtener oportunidades de financiamiento. Un trabajo de equipo que describe de la siguiente manera:

“[...] ya con este inicio de guion o de dramaturgia, se le va poniendo luego los tintes de dirección, de producción y luego de arte para que al final podamos tener algo, un proyecto real, pero obviamente sin perder la esencia de lo que fue al inicio” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Este testimonio me permitió preguntarle si alguna vez sintió que la esencia de sus historias se había perdido entre el guion y el proyecto. La respuesta que me dio me hizo pensar en el valor que tienen para ella su asociación y, especialmente, Juandiego como seres que guardan empatía con el espíritu y temáticas de sus historias escritas. La respuesta de Guadalupe fue la siguiente:

“No, sólo porque trabajo con Juandiego y nos entendemos muy bien, pero es que yo pienso que tal vez si hubiera trabajado con otra persona, tal vez, sí se hubiera perdido porque es complicado de entender [la temática de sus historias]” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Me pareció interesante conocer las referencias culturales y cinematográficas que inspiran a cada guionista para comprender cómo éstos influyen en sus respectivos estilos autorales. Guadalupe, me comentó que tiene referentes que le motivaron en la escritura de cuentos, dramaturgias y guiones. En el caso de los cuentos se encuentran Abraham Valdelomar, Edgar Allan Poe y J. K. Rowling; en la dramaturgia, Mario Vargas Llosa con el libro *La Chunga*; y en

la escritura de guiones audiovisuales tiene como referentes a Guillermo Del Toro –a quien califica como una fuerte referencia– y la película de género fantástico *El laberinto del fauno*; Wes Anderson con *La crónica francesa* y *El gran hotel Budapest* –destacando esas cintas por la fotografía y la paleta de colores como sello propio del director; así también, Tim Burton, de quien admira la forma de escribir y crear personajes; y, por último, Óscar Catacora como referente en guion en el plano nacional y regional.

La entrevista en profundidad compartida con Guadalupe se desarrolló en su casa, que es conocida como *La Chaskasita*, siendo un espacio para la creación artística y una especie de museo que guarda todos los elementos narrativos que ha creado hasta el momento. Por ejemplo, se exhiben máscaras que se usan en sus obras de teatro que representan desde animales místicos y míticos hasta personajes de la cosmovisión andina como la *Pachamama* –madre tierra; allí se encuentra la maqueta donde realiza su serie en *stop motion* con todos los elementos del set de grabación; y un mural donde están representados los y las guías espirituales de Guadalupe y Juandiego, cuya energía cálida también acompañó al espacio de la entrevista, siendo imágenes que complementan a las máscaras ya nombradas. Este espacio de creación conversa con los temas que aborda la escritora en sus historias:

“En todas las obras que hemos presentado hay cierta conexión con lo místico, con lo surreal. Si bien cierto es una conexión netamente mía, hago que esto a través de una obra, o a través de un corto, o no sé, tal vez una canción, pueda notarse ese lazo” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

En suma, podría decir que Guadalupe es una escritora cuyas historias de ficción muestran conexiones profundas con los elementos importantes que construyen su identidad cultural, siendo la cosmovisión andina del altiplano –ser quechua y puneña– y la conexión sensorial con el mundo espiritual. Pienso que ambos elementos constituyen el contexto y realidad de su cotidianeidad y están presentes en las imágenes de su espacio creativo físico y simbólico desde donde ella produce historias y significados, como es el caso de *La Asociación Cultural Chaska Ñawi*, *La Chaskasita* y su pseudónimo artístico *Chaska*.

Así mismo, a partir de lo recogido, podría decir que su práctica artística se sostiene desde la autogestión y, con más frecuencia en los últimos años, desde la obtención de Estímulos Económicos del MINCUL; adicionalmente, su ocupación como docente en la CEPREUNA le brinda un respaldo económico. Así, según lo revisado, la guionista también es cuentista, cineasta, dramaturga, actriz, directora, agente cultural, comunicadora, docente, abogada e, incluso, investigadora –cuenta con un artículo de investigación publicado en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) de la ciudad de Lima. Por lo tanto, Guadalupe

experimenta varios procesos productivos e identidades que en conjunto aportan cultural, social y económicamente a sostener su dedicación al arte escénico y la práctica de una de sus mayores pasiones: la escritura de ficción.

### 5.1.2 Rubén Quincho

Su nombre completo es Rubén Washinton Mamani Quincho y tiene treinta y cuatro años –en el momento de la entrevista realizada el 15 de octubre de 2024. Rubén nació en la ciudad de Ayaviri, localizada en la provincia puneña de Melgar, donde la lengua originaria predominante es el quechua. Su papá y mamá también nacieron dentro de esa provincia, en el distrito de Orurillo, cuya población es 100% rural (INEI, 2018). Cuando le pregunté sobre la procedencia de sus abuelos y abuelas, Rubén me comentó que no tiene mayor información al respecto porque su papá y mamá crecieron en orfandad; su única referencia es que su abuela y abuelo maternos provienen de la región Madre de Dios, localizada en la selva peruana. Actualmente, Rubén vive en la ciudad de Juliaca –centro urbano con mayor población en la región Puno– que pertenece a la provincia puneña de San Román.

Su nombre artístico está compuesto por su primer nombre y su apellido materno, Rubén Quincho; quedando su apellido paterno, Mamani, no visible en el ámbito cinematográfico. Cuando le pregunté sobre por qué prefiere identificarse con su apellido materno, me respondió que una de las razones es que *Quincho* es el apodo que tuvo desde la primaria por su singularidad en la ciudad de Ayaviri; adicionalmente, me comentó:

“*Quincho* también me gusta porque hay varias historias que he estado indagando por el internet [...] de que el *Quincho* es *sangre derramada en una guerra en la selva*. [...] Entonces, eso le llamaban el *Quincho*, no *Quincho*, sino el *Quincho*. Entonces, de ahí viene este apellido, porque a mi mamá le preguntaba de dónde vienen mis abuelos y mi mamá me menciona de que es del lado de la selva, de [la región] Madre de Dios probablemente sean mis abuelos. [...] Entonces, por eso que yo me identifico bastante con *Quincho*” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Este testimonio me lleva a pensar que *Quincho* podría representar dos elementos simbólicos importantes para Rubén: la vinculación con su identidad en Ayaviri y la conexión con su ascendencia materna. Adicionalmente, esta personalidad artística se extiende al nombre de su empresa de producción audiovisual *Kimcho Films*. Si bien, las letras no son las mismas que su apellido, fonéticamente se trata del mismo nombre. Siendo un caso similar al de Guadalupe, cuyo nombre artístico es *Chaska* y su asociación cultural lleva el nombre de *Chaska Ñawi*. Dos casos muy curiosos que me permiten cuestionarme sobre cuán importante

es para los dos que sus identidades artísticas sean reafirmadas en elementos simbólicos perdurables.

Cuando le pregunté sobre cómo se identifica culturalmente, me respondió: “Yo me identifico un cineasta quechua, un cineasta indígena. [...] siempre me identifico con eso, con el quechua, con mi cultura, con las danzas, siempre trato de resaltar eso en todo” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024). Cómo se verá en los siguientes subcapítulos, Rubén muestra varios elementos de su identidad cultural en su cortometraje de análisis, *T'ikariy*. Adicionalmente, el artista comentó que el guion de esta obra ha sido escrito en quechua; así también indicó que planea continuar con esta práctica en todos sus guiones para revalorar el quechua como lengua y cultura.

“Quiero que el quechua sea amplio, que no sea así como se va perdiéndose poco a poco, sino que todo el mundo hable quechua o [...] valoren el quechua. Que una persona quechua hablante sea valorada igual que como cualquier persona. Ahora ya lo estamos logrando; hay personajes, alcaldes, hay funcionarios que son quechua-hablantes; pero más antes, no. Como que hasta uno mismo se avergonzaba de hablar quechua” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

El autor también me comentó que su propósito como guionista y cineasta también se orienta a mostrar a la ciudad de Ayaviri y otros territorios culturales quechuas de la región Puno hacia el mundo, quedando en segundo plano la ambición de reconocimiento o logro personal que él pueda obtener en el campo cinematográfico:

“Mi objetivo quizás no es llegar a festivales grandes, internacionales, sino mostrar a la gente de acá, de mi pueblo; a los lugares que, por ejemplo, Ayaviri es un lugar muy sagrado para mí; algo que yo quiero hacer siempre, que sea en Ayaviri; algo que quiero presentar, que sea en Ayaviri, que sea en Puno. [...] que lleve bien en alto las culturas de mi pueblo, de mis raíces, el quechua y todo eso” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Cuando me comentó esta finalidad vocacional, le pregunté si también deseaba escribir historias que ocurrieran en la región Cusco, puesto que este territorio también fue mencionado por él en algunos momentos de la entrevista, siendo su respuesta:

“Sí, es que Cusco tiene unas costumbres muy hermosas, todavía en Cusco se ven esas historias, se ven esas costumbres, las tradiciones, la comida, la vestimenta, el idioma. [...] convivir con toda esa gente [asistentes a la peregrinación del Señor de *Qoyllurit'i* en Cusco] que hablan en quechua, es como sentirse, no sé, en un lugar que

sí realmente [es] donde perteneces” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Los testimonios de Rubén sobre la valoración del quechua y sobre los territorios quechua-hablantes de las regiones de Cusco y Puno –con mención especial a su ciudad natal Ayaviri– nacieron como ideas que respondían a mi pregunta sobre qué significa ser guionista de ficción para Rubén. En ese sentido, el quechua como lengua, cultura y territorio está yuxtapuesto al significado que él le otorga a la escritura de guiones. Esta conexión es similar a la que presenta Guadalupe en su escritura de historias que muestran un lazo con lo espiritual y con la cosmovisión del altiplano puneño. Para ambos guionistas, la escritura de guiones significa valorar mundos simbólicos de la región Puno que les fueron y son cotidianos y, sin los cuales, una obra podría quedar incompleta.

En relación al camino formativo, Rubén me compartió que cursó sus estudios de primaria y secundaria en Ayaviri, donde descubrió su vocación por hacer cine. Al terminar la secundaria se mudó a la ciudad de Puno buscando algún programa de estudios en cinematografía o actuación; sin embargo, al no encontrar esas opciones, decidió estudiar pintura en la Escuela Superior de Formación Artística de Puno (ESFA Puno), donde obtuvo su licenciatura en Artes Plásticas. Un tiempo después, cuando tenía veintitrés años, aproximadamente, retomó su inquietud por el cine aceptando una invitación de Óscar Catacora para participar en su taller de actuación.

El guionista me contó que no ejerce su profesión de pintor en la actualidad, pero los conocimientos adquiridos en pintura artística le ayudan a desempeñarse como director de arte en producciones audiovisuales; además, me dijo que él siente que está pintando en un lienzo cuando tiene que armar una escenografía de filmación, puesto que esa tarea implica conocer lo siguiente:

“La textura del vestuario, el maquillaje, el peinado, estudiar mucho del personaje, su pasado, su presente, qué quiere –o sea, cada personaje estudiar– según a ello, vas poniendo el vestuario en su cuarto [...] mis docentes –los maestros en el ESFA– me enseñaron por qué debería poner un color, por qué el rojo, por qué el verde, por qué color violeta, qué significa. Entonces, eso es lo que yo también plasmo en el cine ahora como director de arte” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Así, su formación en pintura le ha permitido solventar su economía desde la realización audiovisual. Además, Rubén me comentó que desde el 2023 se encuentra trabajando con más regularidad en producciones cinematográficas, siendo parte del equipo técnico de

películas que se han rodado en diferentes regiones del Perú y, también, colaborando en filmaciones de eventos y videoclips junto al cineasta puneño Percy Pacco Lima.

Además, ejerce independientemente y en paralelo un trabajo en el sector construcción junto a su hermano mayor. Si bien en la entrevista no profundizó en este oficio, reconoció que es importante mantenerlo porque, cito: “[...] ahora todavía no es para vivir del cine, yo recién estoy empezando, tengo muchas cosas que aprender, entonces ahí debo trabajar en otro para sostener a mi familia” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Adicionalmente a ello, ejerce como guionista y director en sus películas de autor, como es el caso del cortometraje de ficción *T'ikariy*, el cual es objeto de estudio en esta investigación y su tercera producción cinematográfica. Anteriormente, realizó los cortometrajes de ficción titulados *Amores que matan* y *Angélica*. Estas cintas nunca fueron exhibidas y se encuentran guardadas porque, según Rubén, son obras de práctica. En la actualidad tiene un guion de largometraje que se titula *Supay Qocha* y, además, se encuentra escribiendo otro largometraje de ficción que lleva por título *Lulucha*, cuya locación principal se encuentra en los nevados de los Apus –montañas– del valle del Sinakara de la región Cusco.

Cuando conversamos acerca del financiamiento de sus películas, me comentó que todas sus producciones han sido auto-gestionadas, a excepción de *T'ikariy* que fue financiada en un 50% con recursos propios; y el saldo, con Estímulos Económicos del MINCUL. Profundizaré sobre este aspecto en el subcapítulo 5.4.

Cuando le pregunté sobre sus referentes, Rubén mencionó que le gusta Todd Phillips y su película *El Guasón*, principalmente por la paleta de colores cálidos de esta cinta. Sobre producciones cinematográficas de la región, indicó que el largometraje que marcó en su vida fue *El Abigeo* del cineasta puneño Flaviano Quispe, y esto se debe a que fue la primera película que vio en pantalla grande en su niñez, cuando la exhibieron en el Teatrín Municipal de Ayaviri. En este lugar también fue espectador de otras cintas puneñas como: *Juanito el huerfanito*; *Max y Nike en el abismo de la muerte*; y, *Max, el precio de la libertad*; obras realizadas en Ayaviri por el director Joel Juárez Limachi Tacuri. Sobre su temprana afición por mirar películas en pantalla grande, comentó:

“[...] apenas que había películas en Ayaviri, yo agarraba el triciclo de mi papá, trabajaba de noche, y para [ir al teatrín] al día siguiente. Si era la presentación un sábado, viernes en la noche trabajaba. Quería ver de nuevo la película, sábado en la noche –después de la película– de nuevo salía a trabajar también. Y así es que yo veía mis primeras películas” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Esta experiencia cinéfila en su ciudad natal, lo animó a decirse a sí mismo: “voy a hacer una película” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Me reuní con Rubén en una cafetería cerca de la plaza principal de la ciudad de Juliaca en la noche. Tuvimos una conversación amena y llena de diversas experiencias que acompañaron su camino como guionista, las cuales compartiré en esta investigación. Este encuentro fue significativo para mí, porque a través de la música del ambiente y coincidencias con su historia de vida pude valorar mi etapa presente de investigador y guionista en formación; además, sentí la presencia cálida de mi hermana mayor, quien ahora habita el mundo espiritual. Todo ello hizo que me diga a mí mismo: parece que estoy en el lugar correcto de mi vida.

Recordando la entrevista y las sensaciones de Rubén, pienso que él se encuentra en el lugar donde deseó estar desde que era un niño cinéfilo de Ayaviri; ya que no solamente ha hecho películas, sino ha formado un vínculo cercano con el cine puneño y las personas que lo impulsan. Por otro lado, el guionista tiene proyectos para continuar escribiendo guiones que sean dirigidos por él mismo, sin descuidar sus responsabilidades como padre de familia; y ello se debe a que su economía se sostiene por dos trabajos: uno, dedicado al sector construcción con el apoyo de su hermano; y otro, a la dirección de arte en producciones del cine regional peruano o audiovisuales para eventos de la región Puno.

Por último, quisiera destacar que Rubén pudo integrar sus estudios en artes plásticas con especialidad en pintura hacia su oficio como director de arte para el audiovisual; aplicando, por ejemplo, sus conocimientos sobre la teoría del color para componer la paleta de colores de una película. Este aspecto me llama la atención porque una parte de su carrera como pintor se está sacrificando conscientemente para ser cineasta, siendo un fenómeno que puede ser compartido por otros y otras guionistas. La razón de este sacrificio, como hemos visto, puede deberse a su pasión por el cine y su motivación de revalorar la cultura quechua y sus elementos de identidad cultural mediante guiones escritos en esta lengua originaria.

### 5.1.3 Esau Mamani

Su nombre completo es Esau Mamani Cotacallapa, vive en la ciudad de Puno y tiene cuarenta y nueve años –en el momento de la entrevista realizada el 10 de octubre de 2024. Esau nació en la ciudad de Azángaro, localizada en la provincia del mismo nombre de la región Puno. Sus abuelas y abuelos también nacieron en ese lugar, donde predomina el uso de la lengua quechua (INEI, 2018).

Así, y al igual que Rubén, Esau me comentó que habla fluidamente el quechua –por ser su lengua materna– y que conoce algunas palabras del aymara. Sin embargo, su identidad

cultural no se atañe a alguna de estas lenguas, sino a la cultura “puquina”; la cual, en términos de reconocimiento nacional, no posee un gran número de peruanos y peruanas auto-identificadas con ella. De este modo, el guionista pertenece al 0.1% del total de la población mayor a catorce años de la región Puno que se auto-identifica como perteneciente a otra identidad étnica no predominante (INEI, 2018).

Poco se conoce sobre la cultura Puquina; por ello, quise elaborar esta pequeña acotación. De acuerdo a los estudios de Cerrón-Palomino (2025), nombrar a los “puquinas”, en términos socio-históricos, era equivalente a nombrar a los “collas”, quienes poblaron los territorios del *Collasuyo* –incluido el altiplano circumtítico– y hablaban el puquina, la cual fue también la lengua oficial del Estado *Tiahuanacota*. Adicionalmente, una vez que se disuelve este Estado, una parte de su diáspora se introduce en Cusco haciendo que la lengua de los *incas* legendarios fuese el puquina; mientras que, durante la vigencia del Estado *Inca*, el aymara y, posteriormente, el quechua se vuelven lenguas oficiales en territorios del altiplano y del *Collasuyo*, manteniéndose vigentes como cultura y lengua hasta la actualidad.

Como datos adicionales de esta cultura, Esau me comentó que se origina en la cultura Pukara, localizada en el distrito homónimo de la provincia puneña de Lampa y en el límite con la provincia puneña de Azángaro. Al preguntarle si él hablaba puquina, me respondió: “unas cuantas frases, sobre todo en lo ritual y curaciones. El idioma es un idioma muerto, y son idiomas muy poderosos en cuestiones de invocación y cuestiones de terapia o medicina” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024). Efectivamente, de acuerdo a Cerrón-Palomino (2025), la última referencia documental que registra el uso de esta lengua data del año 1813 donde el cura Clemente Almonte del distrito de Andahuay de la región Arequipa reporta que las lenguas habladas en esta localidad eran el *quichua*, *aymará*, *coli*, *puquina*, *isasi* y *chinchaysuyo*.

La pertenencia a esta identidad cultural se plasma en algunas historias de Esau, donde muestra personajes puquinas en busca de sus objetivos dramáticos en la actualidad de la región Puno. Por citar algunos ejemplos, el personaje mítico *Apalla* –protagónico del cortometraje *Apalla, el último sabio*– es una deidad o entidad de linaje puquina surgida de las aguas del lago Titicaca que convive incógnitamente entre la población puneña; así también, el personaje *Cóndor*, construido por el cineasta, quien es un justiciero capaz de invocar al *Apalla* y comunicarse con él.

*Cóndor*, como personaje de ficción, ha acompañado el camino cinematográfico de Esau desde el estreno de su primer largometraje en el 2012, titulado *La fuerza del Cóndor*. Este personaje practica el *Kung Fu* y la religiosidad asiática-andina para combatir contra mafias

corruptas mediante el uso de artes marciales, armas de fuego y, complementariamente, la palabra argumentativa hacia una moral guiada por la cosmovisión andina. Es Esau quien interpreta a *Cóndor* en todas las películas donde ha ejercido de personaje principal y secundario, de modo que pensar en Esau conlleva a pensar en *Cóndor*, y viceversa.

Además, *Cóndor* es el pseudónimo artístico del guionista; así se presentó cuando nos conocimos personalmente para la entrevista en el Parque Pino de la ciudad de Puno; además, me comentó que así lo conocen y llaman sus amistades, su entorno cinematográfico y su audiencia. Cómo veremos más adelante, se puede decir que Esau y el personaje *Cóndor* comparten similitudes, sobre todo en lo que a práctica de artes marciales y conocimientos religiosos corresponde. Pienso que este personaje podría ser una especie de *alter ego* de Esau, quien me comentó que su creación responde a una necesidad de contrarrestar el exceso y sobrevaloración de personajes extranjeros en el cine.

“[...] Hoy China tiene su *Bruce Lee*, todos los chinos se creen *Bruce Lee*. Norteamérica tiene su *Rambo*, su *Conan*; todos se creen así, fuertes. Y acá, en el hombre andino no hay nada. Dije: yo voy a crear, tienen un *Cóndor*” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Adicionalmente, según me contó Esau, sus personajes de acción –como *Cóndor* y su antagonista *El malo Dávila*– han sido apropiados para escenificaciones escolares en la región Puno. Puedo pensar que ello se debe a que las películas del autor han sido distribuidas en teatros y salas alternativas de cine; así mismo, algunas de estas cintas se encuentran liberadas en el canal de *YouTube* del cineasta: *Legendario Cine*. Me pregunto, como algo anecdótico, si en un futuro alguno o alguna de las infancias que jugaron a ser *Cóndor* se proponga a mantener vivo su legado con subsiguientes producciones audiovisuales.

“[...] y a mí me llena de orgullo, varias veces vi en los colegios –acá hay una escuelita en Machallata– hacen una escenificación, hay un pequeño *Cóndor*, hay un pequeño *Malo Dávila* y así ¿no? Entonces, ahí me llena de orgullo. “Yo soy [*Cóndor*]” dicen; ya no dicen “yo soy [*Bruce Lee*]”. Así a un pueblo también le das su dignidad” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Por otro lado, Esau compartió que se formó en la carrera de Ingeniería Económica de la UNA Puno. Paralelamente, practicaba *Kung Fu* a nivel competitivo. Esta actividad era mayormente autofinanciada y, según me cuenta, implicaba la crianza y venta de ganado vacuno para solventar su práctica marcial y sus viajes a campeonatos internacionales.

Según me comentó, la práctica del *Kung Fu* también estuvo acompañada del aprendizaje de la filosofía oriental. Estos estudios le resultaron fascinantes y lo convirtió en un experto en budismo y taoísmo. Posteriormente, complementó sus conocimientos con la ritualidad andina, a partir de una ceremonia que presenció en la Isla de Amantaní –localizada en el lago Titicaca. Me dijo que, actualmente, practica la ritualidad y religiosidad de la cosmovisión andina, apoyado con declaraciones e invocaciones hechas en lengua puquina.

Posteriormente, me indicó que decidió abocarse a la cinematografía por falta de apoyo de la Federación Deportiva Peruana de *Kung Fu*. Y aunque tampoco encontró apoyo por parte del MINCUL para producir sus películas, decidió mantenerse en esta actividad porque también le permitía expresar sus conocimientos, filosofía y práctica marcial.

Todas estas formaciones y actividades condujeron a que en la actualidad Esau practique varios oficios. Él es bachiller en ingeniería económica cuando le contratan Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) para proyectos eventuales, es entrenador de *Kung Fu*, es sanador mediante rituales de la cosmovisión andina puquina y, además, dicta cursos sobre la cultura andina por encargo –siendo contratado por el Ministerio del Ambiente de Perú en una ocasión.

En cuanto al campo cinematográfico, realiza trabajos audiovisuales usando de preferencia efectos especiales en tres dimensiones, es actor –principal y secundario– en películas propias y no propias; y por último, es guionista y director de sus filmes de autor, donde también suele ser camarógrafo, sonidista y editor.

Si bien sus actividades económicas son diversas, me comentó que la mayor parte de su tiempo es dedicado al cine por ser su verdadera pasión. Por ello, entre los años 2012 y 2024, Esaú ha escrito, dirigido y exhibido los siguientes largometrajes de ficción: *La fuerza del cóndor*, *La fuerza del cóndor 2*, *El sinchi*, *La peligrosa*, *La fuerza del cóndor 3*. Así también los cortometrajes: *La venganza*, *Loco chavetas*, *El borrachito*, *Amaru muru*, *Wiracochas*, *Pachacuti* y *Apalla, el último sabio* –este último es objeto de estudio de esta investigación. En la actualidad, Esau está escribiendo el guion del largometraje de ficción *La peligrosa 2*; además, tiene en mente escribir una historia que pueda postular al MINCUL en busca de subvención estatal para su realización.

Cuando conversamos sobre cómo ha financiado sus producciones, el guionista me comentó que todas sus cintas realizadas hasta la fecha han sido auto-gestionadas. Este aspecto lo ha podido mantener desde la diversificación de sus actividades económicas y desde la administración de recursos escasos en el proceso de rodaje; adoptando una forma de producción que él denomina “modo guerra”, la cual complementa a una práctica colaborativa de trabajo inspirada en el constructo andino *ayni* –ayuda mutua– donde todo su equipo de

realización, así como actores y actrices aportan desde su participación no remunerada, formando simbólicamente parte de su empresa de producción cinematográfica *Legendario Cine*.

“[...] en caso de nosotros, aplicamos la cosmovisión andina *ayni* –ayuda mutua. Hay actores que traen su comida, el otro trae esto; o sea, todos ponemos porque incluso los pasajitos de un día nomás ¿cuánto te sale? Y si es en una ciudad grande es peor. Entonces, *modo guerra*, eso siempre he dicho, de esa forma es lo que vamos a hacer gran industria; porque si uno no pone y cada uno es individualista, nunca va a ser” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Cuando le pregunté sobre sus referencias en la cinematografía, nombró a directores y actores que realizan películas de acción; por ejemplo, comentó que es fan de las cintas del actor Jackie Chan y que también le gustó la interpretación de Carlos Alcántara en *Perro Guardián*. En cuanto a directores de cine, es fan de Quentin Tarantino y James Cameron, a quienes de cariño les dice “esos locos”. Además, le gustan las cintas *Mad Max* y *Londres bajo fuego*; lo que más valora de estos largometrajes, y del cine en general, es que una película tenga trama impredecible y final fatalista. Para Esau, ambos atributos evitan la monotonía que provoca el cine de *Hollywood* cuando “vende el falso éxito” en sus finales felices, sobre todo si se trata del género romántico. En consecuencia, el género predominante de sus largometrajes es la acción; sin embargo, también escribe drama y fantasía, sobre todo cuando realiza cortometrajes.

La entrevista con Esau fue realizada en una cafetería de la ciudad de Puno. Acompañamos nuestra conversación con el *akullir* o *picchar* –mascar hoja de coca– de la hoja de coca, y compartimos un momento grato y de mucha sabiduría, donde Esau me dio a conocer varios aspectos de la cultura andina; por ejemplo, que mi apellido *Cota* es una palabra de origen puquina cuando yo pensaba que era de origen aymara. Más allá de lo anecdótico, me hizo pensar en qué tanto conocemos de las culturas ancestrales de nuestros territorios y cómo cada guionista las revitaliza desde la investigación y el uso de imaginarios que se apoyan en sus contextos; e invitan, mediante sus obras, al diálogo sobre éstos mismos.

En suma, pienso que Esau es un guionista que ha fortalecido su cuerpo y espíritu en la práctica del *Kung Fu* y la ritualidad oriental-andina durante un tiempo significativo de su vida, encontrando en el cine –en los roles de guionista, director, camarógrafo, actor, entre otros– un medio de expresión para su ser artístico, marcial y filosófico. Así, ha realizado una amplia cantidad de largometrajes y cortometrajes que contienen escenas de acción, peleas y/o la práctica de la cosmovisión andina de su identidad cultural. Además, uno de sus logros

cinematográficos ha sido posicionar culturalmente –sobre todo en la región Puno– al personaje *Cóndor*, quien es una especie de *alter ego* del guionista y es, a la vez, su pseudónimo personal y artístico.

Por otro lado, al igual que Guadalupe, Esau desarrolla varias actividades económicas y artísticas que constituyen una suma de identidades, siendo ingeniero economista, instructor de *Kung Fu*, conocedor de decretos en puquina para rituales de curación, docente de cursos en cultura andina, cineasta multifacético y actor. Todas estas identidades se integran en su práctica de escritura, producción y dirección de historias; por citar un ejemplo, como ingeniero economista administra el uso de recursos escasos para la producción cinematográfica en lo que él denomina el “modo guerra”, siendo una práctica que él integra al concepto andino *ayni* o ayuda mutua para la autogestión de sus películas.

#### 5.1.4 Guionistas participantes de la entrevista grupal

La entrevista grupal se realizó el 18 de febrero de 2025 dentro de las instalaciones de la sala de cine alternativo del Centro Cultural Cine Layqa, localizada en la ciudad de Puno.

Los participantes estuvimos sentados alrededor de una mesa de tal manera que pudimos interactuar frente a frente. De derecha a izquierda, estuvimos Wilson Cota procedente de la ciudad de Arequipa, Anónimo procedente de la ciudad de Juliaca, Edson Mamani procedente de la Isla de Amantaní, Zulma Huaracallo vía virtual desde la ciudad de Juliaca, Henry Ticona vía virtual desde la ciudad de Sandia, Alberto Flores procedente de la ciudad de Juliaca y Marco Vera procedente de la ciudad de Puno. Gracias al equipo de proyección de Cine Layqa fue posible la conexión virtual con Zulma y Henry. Por último, en la mesa tuvimos al alcance hojas de coca para *akullir* y también palomitas de maíz proporcionadas por la sala. Este momento inesperado fue significativo para mí, ya que ambos elementos culturales representaban el vínculo formado entre la cultura andina y la cultura cinematográfica en la región Puno.

En los siguientes párrafos haré una presentación breve sobre las historias personales de cada participante, lo cual me permitirá analizar mejor sus experiencias y testimonios en posteriores subcapítulos.

El guionista Anónimo nació en la ciudad de Juliaca, tiene cincuenta y cinco años, y vive en la misma ciudad. Su familia paterna y materna proviene de distritos quechua hablantes; por esa razón, el quechua es su lengua materna e identidad cultural.

Estudió Electrónica en el Instituto Tecnológico José Antonio Encinas (JAE) de la ciudad de Puno; sin embargo, tuvo que abandonar sus estudios para trabajar en la ciudad de Lima. En

paralelo a sus actividades laborales, se formó de manera autodidacta en la cinematografía. Actualmente, se dedica al cine como director y guionista, y también es conductor de mototaxi para sostener su economía familiar. Sus largometrajes más resaltantes son *Marcados por el destino* y *Reinaldo Cutipa*, y su cortometraje más reciente es *La vida de Lucía*. Actualmente, cuenta con un guion de ficción titulado *La chica de negro cabello largo*; que se encuentra en etapa de revisión para luego postularlo a los Estímulos Económicos del MINCUL.

El guionista Edson Mamani Yanarico nació en la Isla de Amantaní –localizada en el lago Titicaca– tiene treinta y un años, y vive en la misma isla. La lengua originaria de esta localidad es el quechua, siendo también hablada fluidamente por él y sus familiares directos que provienen de esa isla. Es así que Edson se identifica culturalmente como quechua.

El guionista, a sus quince años, se escapó de casa con la idea de formarse en cine en la ciudad de Puno; sin embargo, estudió Computación y, posteriormente, ingresó al ejército. En los últimos cinco años, retomó sus sueños de hacer cine, desempeñándose como actor, guionista y director. Dirigió un cortometraje de terror titulado *Llamado* que fue realizado para el *Festival Infierno en los Andes de Puno*. Actualmente, Edson se dedica a terminar la postproducción de su cortometraje de ficción *Wayra*, el cual fue la primera de sus obras que obtuvo Estímulos Económicos del MINCUL; y además, se encuentra escribiendo un largometraje de ficción sobre personas con habilidades diferentes.

La guionista Zulma Yasmín Huaracallo Apaza nació en la comunidad Qqepa –localizada en la provincia puneña de Lampa– tiene veintinueve años y vive en la ciudad de Juliaca. Ella contó que si bien nació en esa comunidad, su papá y mamá la registraron como nacida en la ciudad de Juliaca motivados por el miedo a que ella sea discriminada. También en Qqepa nacieron el papá y el abuelo paterno de Zulma; mientras que el resto de su familia proviene de comunidades localizadas en las provincias puneñas de Azángaro y Melgar. La guionista comentó que, al igual que su ascendencia, su identidad cultural es quechua, cuya lengua fue aprendida en casa.

Zulma estudió Psicología y, más adelante, asistió a la Escuela de Creación Teatral Jallalla de Bolivia, donde se formó como artista escénica; llevando a escena una dramaturgia escrita por ella y que narra la historia de su abuelo. Pienso que esta experiencia es relevante por la cercanía que existe entre una dramaturgia y un guion en términos de construcción de la trama. Actualmente, la entrevistada se dedica de manera independiente al arte, gestión cultural, actuación y realización de obras audiovisuales en la región Puno. Además, se encuentra escribiendo un guion de ficción titulado *Los lapiceros caídos*, cuya historia está relacionada a una protesta estudiantil de la que fue partícipe en la ciudad de Juliaca.

El guionista Henry Ticona Huaquisto nació en la ciudad de Juliaca, tiene cuarenta años, y vive en la ciudad de Puno. Su mamá, papá, abuelos y abuelas provienen de la provincia puneña de Sandia y se identifican culturalmente como quechuas, al igual que el guionista.

Estudió Cine de Animación en Argentina; lo cual le ha permitido escribir, producir y dirigir películas animadas de ficción. Entre sus obras se encuentra el cortometraje *live action* titulado *Galletas de todos los santos* y el cortometraje animado *Pukito*. Así también, es gestor cultural y ha dirigido los festivales *Festival Internacional de Animación Ajayu e Infierno en los Andes Fest*. Actualmente, trabaja en la guionización de un largometraje documental que se titula *Modesto Sikuri de llave, melodías del alma*. Además, está en la etapa de producción de su cortometraje animado de ficción *Pakarina*. Así también, se encuentra reescribiendo el guion de su largometraje animado de ficción *Tawach'askakuna*.

El guionista Alberto Flores Vilca nació en la ciudad de Juliaca, tiene treinta y seis años, y vive en la misma ciudad. Sus familiares proceden de la provincia puneña de Carabaya y de provincia cusqueña de Canchis; por esa razón, se identifica culturalmente como como quechua puneño y quechua cusqueño. Alberto compartió que vivió un tiempo de su infancia en una comunidad localizada en la provincia puneña de Azángaro, donde fue criado por una abuela y un abuelo adoptivos quienes le enseñaron a hablar quechua.

Cursó la carrera profesional de Ciencias de la Comunicación Social de la UNA Puno. Ha escrito y dirigido el cortometraje documental *Mamapara*, donde su mamá es el personaje principal. Actualmente, escribe un largometraje que es de género híbrido entre documental y ficción; además, comentó que estuvo recientemente en Chile, donde ganó un fondo económico para grabar un *teaser* sobre ese mismo proyecto.

Por último, el guionista Marco Luis Vera Gallegos nació en la ciudad de Puno, tiene cuarenta años y vive en la misma ciudad. Su familia paterna y materna proviene de las provincias puneñas de El Collao, Chucuito y Huancané, siendo territorios donde la población se identifica culturalmente como aymara. Marco comentó que su identidad es aymara y desea aprender la lengua en un futuro próximo.

Es licenciado en la carrera profesional de Ciencias de la Comunicación Social de la UNA Puno, estuvo un tiempo trabajando en la ciudad de Lima y, posteriormente, decidió regresar a la ciudad de Puno para dedicarse a la actividad cinematográfica por completo como guionista, director, productor y gestor cultural. Ha escrito y dirigido el cortometraje de ficción *live action* titulado *200 millas*, es responsable del proyecto de sala alternativa de cine *Centro Cultural Cine Layqa* y es director del *Festival Hanan Cine*. Actualmente, produce su

cortometraje animado de ficción titulado *Crudo* o *Se ve horrible, pero se puede limpiar*, que fuese ganador de Estímulos Económicos del MINCUL.

### **Algunas conclusiones de este subcapítulo:**

En este subcapítulo pude conocer brevemente la historia de vida de Guadalupe Estofanero, Rubén Quincho y Esau Mamani, quienes practican el oficio guionista de ficción en la región Puno y son autores de los cortometrajes de estudio; además, tuve una conversación grupal con seis guionistas de este territorio. Los autores me comentaron sobre sus orígenes, identidades culturales y artísticas, motivaciones, percepciones, estudios en otras carreras y actuales trabajos, en conversaciones significativas que fueron llevadas a cabo en las ciudades de Puno y Juliaca.

En esta sección voy a compartir los hallazgos que nos permitirán conocer a las y los autores; por lo que, en los siguientes subcapítulos profundizaré en sus prácticas, motivaciones, intenciones, cortometrajes de estudio, preocupaciones y necesidades.

Uno de los aspectos más resaltantes que constituyen el oficio guionista de ficción en Puno es su relación con la identidad cultural. Sobre ello puedo decir que la mayoría de guionistas se vincularon con la identidad quechua y algunos con las identidades aymara y puquina; en todos los casos, sus vínculos aterrizaron en tres elementos que fueron recurrentes: la práctica en el uso de la lengua, la conexión con los territorios de nacimiento y/o crecimiento, y el reconocimiento de las prácticas culturales transmitidas por ancestros y ancestras. Fueron dos guionistas quienes manifestaron no hablar fluidamente sus lenguas culturales quechua y aymara, lo cual no les conllevó a poner en cuestión sus propias identidades; por el contrario, ambos consideran aprender la lengua pronto para fortalecer sus miradas y/o creaciones. Es así que los guionistas, entrevistados en profundidad, manifestaron que en sus obras expresan o representan los elementos culturales de la región Puno que formaron y forman parte de su contexto. Por ejemplo, la exploración de los personajes míticos y místicos de la cosmovisión andina, como las entidades surgidas del Lago Titicaca; así mismo, las prácticas rituales de comunicación con los *Apus* o con la *Pachamama*; o también, la representación de danzas, cánticos o vestimentas como elementos narrativos de sus historias. En ese sentido, puedo decir que el oficio guionista de ficción les permite expresar sus identidades culturales, lo que implica que la construcción de la historia también sea una construcción de representación del territorio cultural.

Un caso particular es el de Esau Mamani, quien se identificó culturalmente como puquina y muestra en sus películas personajes, prácticas y elementos culturales propios de esta cultura, la cual estuvo presente en el territorio del altiplano circumtiticaca mucho antes que las culturas

aymara y quechua, desapareciendo progresivamente hasta quedar casi extinta –cultura y lengua– durante el transcurrir del Estado Incaico, el Virreinato del Perú y el Estado Peruano. Este hecho es sumamente relevante para la investigación, ya que nos permite reconocer que la actividad cinematográfica es un medio para visibilizar, representar o revalorar elementos de las identidades culturales que en el tiempo pueden quedar en el olvido si no son transmitidas socialmente, como es el caso de la cultura puquina, de la cual se sabe poco incluso en la región Puno, donde, según lo expresado por el autor, ésta se originó.

Otro aspecto relevante del oficio es que la mayoría de guionistas entrevistados se formó en profesiones y/o especialidades diferentes a la cinematografía. Por ejemplo, algunos estudiaron derecho, ingeniería económica, artes marciales, psicología, entre otras. La excepción fue Henry, quien estudió Cine de Animación en Argentina, donde aprendió a escribir guiones audiovisuales de manera formal o académica. Esto se debe a que, en la actualidad, no existe alguna institución educativa especializada en cine en la región Puno. Cabe mencionar que algunos guionistas se acercaron a la producción audiovisual por sus estudios en la carrera de Comunicación Social de la UNA Puno, que ofrece sólo algunas materias relacionadas a este rubro; así mismo, uno de los guionista se formó en Artes Plásticas en la especialidad de pintura, la cual le permitió desempeñar roles como director de arte en películas hechas en regiones que no son Lima Metropolitana y Callao. Es así que la mayoría de participantes se formó en guion de manera empírica en esta región del Perú, mediante tres estrategias recurrentes de aprendizaje: la participación en talleres, el estudio autodidacta de libros o manuales y/o la participación en producciones audiovisuales de Puno. Tales estrategias serán profundizadas en el siguiente apartado.

Adicionalmente, las diferentes profesiones y/o especialidades de los guionistas entrevistados les permiten sostener, económicamente, la práctica del oficio guionista de ficción en la mayoría de casos. Por ejemplo, Guadalupe es docente en la CEPREUNA de la ciudad de Puno, Rubén trabaja con su hermano en empresas constructoras, y Esau trabaja en proyectos como ingeniero economista, entre otros oficios. Por lo tanto, puedo responder una de mis interrogantes y concluir que los entrevistados no se dedican a ser guionistas de ficción a tiempo completo, ya que esta práctica es en sí un oficio auto-gestionado con fuentes de ingreso provenientes de otras actividades. Este hallazgo también es transversal a la actividad audiovisual, la que no representa una fuente de ingreso estable, ya que depende de que se activen realizaciones cinematográficas temporales en Puno u otras regiones del sur del Perú. Lo cual me lleva a pensar en que el oficio guionista de ficción se practica en un contexto precario.

Por ello, según los testimonios revisados, la mayoría de guionistas postula sus guiones a los concursos de los Estímulos Económicos del MINCUL, consiguiendo la subvención estatal en algunos casos para la realización de sus obras. Por otro lado, también hemos observado que varias de las obras mencionadas han sido auto-gestionadas, sobre todo cuando se trata de cortometrajes. Estas producciones pudieron ser ejecutadas por medio de una práctica de ayuda mutua o trabajo colectivo no remunerado que aterriza en el constructo de la cosmovisión andina *ayni*; y que se apoya, además, en la idea de la reciprocidad entre el cuerpo social involucrado en una obra audiovisual.

Ambos modos de producción requieren que los y las guionistas ejerzan los roles de dirección, producción, dirección de arte, gestión, edición, distribución, entre otros. Los cuales son necesarios para reducir los costos de la realización audiovisual y, así mismo, dan cuenta de una industria cinematográfica muy débil en la región Puno, donde una guionista no sólo debe contar con un solvento económico diferente al cine, sino también especializarse en diferentes oficios cinematográficos. De esta manera, podría plantear un escenario donde la producción cinematográfica no es rentable para guionistas puneños y puneñas. No obstante, esta realidad no desalienta la creación de historias por parte de los participantes de las entrevistas; quienes, motivados por sus necesidades de representación, se encuentran en continua producción de proyectos cinematográficos, ya sea escribiendo uno o varios guiones, preparando proyectos para que postulen a concursos, produciendo desde el *ayni* o desde recursos obtenidos por los Estímulos Económicos del MINCUL, entre otras actividades que dependen de la creación de un guion.

Por último, no quisiera dejar de mencionar un aspecto que me pareció interesante en las experiencias de Guadalupe, Rubén y Esau. Cada uno y una se presentó con un apelativo artístico en el inicio de las entrevistas, el cual fue reafirmado y/o transmutado en elementos simbólicos perdurables en sus carreras como cineastas. Por ejemplo, el pseudónimo *Chaska* mutó al nombre de la *Asociación Cultural Chaska Ñawi*, el pseudónimo *Quincho* mutó al nombre de la productora cinematográfica *Kimcho Films*, y el pseudónimo *Cóndor* mutó al nombre del personaje de ficción *Cóndor*. Este hallazgo me permite pensar en que cada elemento simbólico creado por los guionistas reafirma, permanentemente, la vocación elegida en el rubro artístico y audiovisual.

## 5.2 La experiencia de ser guionista de ficción

Luego de conocer a los y las guionistas que participan en esta investigación, en este subcapítulo quiero sumergirme en la experiencia de ser guionista; tomando en cuenta que, para esta investigación, la experiencia surge de la realidad manifestada en la conciencia de

la persona, y se convierte en conocimiento cuando es socializada (Pastor, 2019; Seidman, 2019). Por ello, hice diversas preguntas destinadas a exponer las opiniones, creencias, valoraciones y significados personales que tienen las y los creadores sobre los conceptos de vocación, formación, escritura de guiones, cine, temática y guion cinematográfico. Cabe mencionar que el análisis no se orienta a una comprobación teórica, sino que me baso en ellas para generar un conocimiento que brote de experiencias subjetivas vinculadas al oficio guionista.

### 5.2.1 ¿Cómo llegaste a ser guionista de ficción?

Esta fue la primera pregunta que hice en el proceso de conversar sobre las experiencias. Podría decir que las y los entrevistados organizaron sus respuestas en dos etapas que les llevaron a ser guionistas de ficción: la vocación –o llamado hacia un quehacer– y la formación.

#### *Sobre la vocación de guionista*

En primer lugar, Guadalupe me contó que la vocación por escribir ficción se originó en su niñez y que se podría explicar en dos eventos importantes. Por un lado, me dijo que de niña leía y escribía historias en varios formatos literarios como poemas y cuentos; y por otro lado, también mencionó que en la infancia tuvo varias experiencias paranormales mientras crecía en el –entonces pequeño– Centro Poblado de Jayllihuaya, el cual está rodeado por varias montañas y por el Lago Titicaca. Por ello, para la artista, el acto de “escribir ficción” parte de la necesidad de comunicar estas experiencias inusuales, y hasta atemorizantes, que vivió de niña.

“[...] empecé a escribir desde muy chiquita poemas, cuentos, un montón de cosas, pero la ficción entró en mi vida cuando [...] tuve muchas experiencias paranormales. Eso no sé por qué suceda, pero tal vez sea por el espacio, tal vez sea porque yo crecí en Jayllihuaya –que era un pequeño, está al lado de Puno– mi casa siempre estaba rodeada de naturaleza, no había mucha gente tampoco. [...] Entonces, se fundió mi escritura con la ficción. El hecho de poder contar historias a través de cosas que yo había visto mezcladas con la realidad, la cotidianidad que todos ven, sólo que lo mío tenía un tinte paranormal, supongo. Entonces, empecé a escribir ficción” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

En segundo lugar, cuando Rubén pensó en el origen de su vocación me contó que de niño siempre soñó con hacer una película y que recuerda que estaba motivado por las cintas que se producían en la región Puno en aquel tiempo. Luego, agregó que un día su profesora de arte le dejó como tarea crear una obra teatral cuando él tenía trece años, por lo que escribó

y dirigió su primera obra titulada *Madre* siendo un escolar, recibiendo felicitaciones y reconocimientos por parte de su comunidad educativa. El cineasta recuerda esta experiencia como si él hubiera estado realizando una película desde la creación del guion.

“En el año 2003, cuando yo estaba en tercer grado de secundaria, creo que ahí es donde yo encontré esta vocación, porque en un curso de arte, de una profesora docente que nos pidió que hagamos un guion –no un guion, sino un libreto– para que nosotros podamos interpretar en el salón. [...] Y bueno, yo lo tomé tan en serio esto de que agarré una música, lo que es de *Los Bohemios de Ayacucho* –creo que se llaman– de *Madre*; agarré este tema, escuché, entonces he escrito una historia. Se podría decir que hice una sinopsis, un boceto, no sé. No sabía ese tiempo qué es lo que hacía, pero yo sí quería hacer una película. Entonces, hicimos con mis compañeros como un teatro en el salón, luego a la profesora le gustó mi historia porque yo la había escrito con mis propias manos, sin haber estudiado ninguna carrera, sin haber seguido un curso de guion. [...] Yo ya me sentía, quizás, un cineasta” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

En tercer lugar, ante esta pregunta Esau me comentó que recuerda que desde niño solía escribir sobre el surgimiento de una nueva nación, liderada por él, e inspirada en el Tahuantinsuyo –Estado Incaico. De algunos comentarios suyos puedo extraer que imaginaba una nación pluricultural que revaloraba las lenguas originarias, rituales religiosos, ayuda mutua, entre otras prácticas culturales. En ese tiempo, Esau encontró en la historieta el medio para plasmar estas ideas e imaginarios. Las escribía, dibujaba y compartía con sus hermanos o familiares.

“Desde siempre yo tenía imaginación como todo niño, tenía imaginaciones de cosas, pero siempre relacionadas con nuestra cultura. De niño yo siempre tenía escrito un papel *El nuevo imperio del sol*, siempre mi plan era –así como ahora lo es– político, gobernar, forjar un nuevo proyecto *Tahuantinsuyo* [...]. De ahí, yo escribía historias, incluso hacía a mano las historietas dibujadas y tengo así varias. [...] Papeles sacaba –papá siempre tiene hartos papeles– saco unos, lo doblo y hago historietas. Mis lectores eran mis hermanos y sugerían qué puede seguir de ahí; y cuando me sugerían, siempre lo cambiaba, diferente lo hacía, les sorprende, nunca les das el gusto” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

De lo visto, cada artista evocó un momento significativo de su infancia para identificar la vocación que motivó su posterior acercamiento al oficio guionista. Puedo resaltar que estas aficiones responden al llamado hacia la escritura de ficción en varios formatos literarios, que

son en sí, recursos educativos. Por ejemplo, fueron mencionados el dibujo de historietas, la creación de cuentos o de obras teatrales escolares –herramientas de aprendizaje que probablemente todos hemos experimentado en nuestra infancia o etapa escolar. Así mismo, los tres autores también afirmaron que contaron con el apoyo y/o validación de sus entornos más cercanos, tanto en el desarrollo de sus talentos como en el consumo de sus obras. Eso me hace pensar en la importancia de la presencia de estos elementos durante la infancia y en su articulación implícita en el aprendizaje de cada uno y una.

Adicionalmente, a partir de los testimonios recogidos, puede observar que la temática narrativa se origina también en la infancia, siendo producida a partir de las experiencias personales, los contenidos de los recursos educativos y/o la imaginación. Cabe mencionar que estas temáticas son actualmente trabajadas por las y los creadores.

Cuando repliqué la pregunta en la entrevista grupal, la mayoría también recurrió a experiencias vividas en la infancia para identificar el origen y sentido de su vocación. La mitad del grupo indicó que cuando eran niños disfrutaban ver películas y deseaban ser cineastas; la otra mitad, contó que disfrutaban consumir y/o crear historias en forma de poemas, cuentos, dramaturgias, narraciones orales, entre otros formatos.

Es importante mencionar que la narración oral en el entorno familiar se hizo presente en los testimonios, tanto como recurso educativo y como actividad gatilladora de una vocación en crecimiento. Por ejemplo, uno de los guionistas comentó que su vocación hacia la narrativa fue motivada por las historias que les contaba su abuela u otros familiares; éstas estuvieron acompañadas de elementos visuales y sonoros que crearon una conexión afectiva con ellas. Lo cual hizo que, posteriormente, el guionista continúe escuchando historias de su comunidad, imaginándolas en forma de películas.

“Creo que una de las primeras influencias que he tenido ha sido mi abuela, cuando era niño; pues nos contaba historias a la luz de la vela, cerca del fogón, con el correr de los cuycitos [roedor andino] y como sonido ambiental estaba el río, lo que es el Inambari en Sandia. Creo que eso ha sido un motivador hasta el futuro para que yo me pueda dedicar al cine y a la escritura como tal. [...] Sentía la necesidad de que teníamos muchas historias por contar, había escuchado de mi primo, de personas de comunidades también que me contaban su historia; entonces, yo decía: eso es una película. Es lo que uno se imagina en la mente” (Ticona, H., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

En ese sentido, otros entrevistados también comentaron sobre la práctica de prestar atención a narrativas familiares, comunitarias y/o históricas transmitidas oralmente, las cuales fueron

fuentes de creación para sus obras infantiles. Por ejemplo, un guionista comentó que solía escribir las narraciones orales de su papá para hacer sus tareas; y una guionista compartió que la narración oral acompañó su infancia por las historias que le contaban sus familiares y su mamá, luego ella escribía y/o improvisaba cuentos que solía grabarlos con su voz en casetes de radio.

Por lo tanto, en base a los comentarios recibidos, considero que la narrativa oral, en sí misma, es un elemento constitutivo importante del oficio guionista en la región Puno y da sentido a su práctica audiovisual. Además, pienso que este recurso educativo o experiencia familiar ha permitido el desarrollo de habilidades importantes que, según Lübbert (2009), debe tener una guionista: la escucha activa, la atención al contexto y la adaptación de historias provenientes de la tradición oral.

“[...] mi mamá es profesora de lengua y literatura y le gustaba mucho que yo escriba [...]. Mi padre es profesor de arte [...] entonces a él le gustaba, le ha gustado siempre –aparte de la música– contar historias, es un narrador oral. Y entonces, cuando mi mamá me pedía que escribiera, yo escribía mucho de lo que él contaba” (Vera, M., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

Esta idea resuena en mi propia experiencia, puesto que también crecí con las narraciones orales de mis abuelas puneñas, y de mi ambiente familiar que migró de Puno hacia Arequipa. Siento que al estar en contacto con estas historias pude comprender varios aspectos del mundo andino. Por ejemplo, uno de los relatos que recuerdo se encuentra relacionado a los poderes de adivinación que obtienen las personas cuando sufren el impacto de un rayo –un conocimiento que tal vez sólo se transmite de esta forma. Al igual que los guionistas entrevistados, esta premisa acompañada de otras influencias mediáticas, como los dibujos animados, me permitió crear historietas de un héroe llamado “rayo negro”, cuyas historias se las contaba con especial dedicación a mi abuela paterna. Mi experiencia, reflejada en las anteriores, me lleva a pensar en que las historias orales regresan a los seres queridos y a la comunidad en nuevos formatos; siendo que este movimiento circular favorece afectivamente al sentido vocacional que motiva una práctica narrativa.

Cabe mencionar que la narración oral es una actividad cultural que se presenta en la región Puno, así como en otras regiones donde el sentido de comunidad es valorado y practicado. Además, también puede ser entendida como recurso comunicativo, y así practicada para explicar fenómenos sociales y/o culturales como son el entendimiento del territorio, el desarrollo de las comunidades, el surgimiento de las culturas, la influencia de seres místicos y míticos en la sociedad, el significado de palabras quechuas o aymaras, entre otras cosas.

Otro aspecto importante a destacar de las respuestas que explican el surgimiento de la vocación es que, según los artistas de la entrevista grupal, en la región Puno no se presenta una vocación por ser guionista *per se*; sino que practicar este oficio forma parte de una variedad de roles que deben ser ejercidos por la directora. Este planteamiento nos puede llevar a pensar que escribir guiones es el vehículo que ha permitido la realización vocacional de las y los entrevistados como cineastas y/o como narradores de historias personales, familiares o comunitarias que resuenan en sus pensamientos en forma audiovisual.

“[...] entré a hacer guion porque yo quería hacer mis películas, hacer cine, pero nadie me iba a escribir a mí una historia. [...] Como dice Henry, no es que necesariamente uno dice: ya, yo voy a ser guionista. [...] Mis ansias por ser director me hicieron dar cuenta que tenía [...] que escribir también las historias” (Vera, M., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

#### *Sobre los procesos formativos en guion de los participantes*

Guadalupe me comentó que, antes de formarse en guion, ella practicaba la escritura de cuentos y dramaturgias de acuerdo a lo que aprendía de libros o manuales; por lo tanto, conocía algunos conceptos narrativos como es la estructura dramática y la construcción de personajes. Además, aprendió a usar el *software Celtx* para mejorar sus dramaturgias –este programa también se usa para escribir guiones. Por ello, luego de esta experiencia autodidacta, participó en un taller de guion cinematográfico y sólo le interesó conocer la composición del guion como formato.

“[...] tuve un taller de guion a distancia, pero fue mi único taller de guion. Más que lo que yo quería escribir, lo que yo quería saber era la composición. Eso era lo que me interesaba más que el fondo, sino la forma. Entonces, con algunas referencias de libros, y ese taller, y ese programa *Celtx* –que me ayudó bastante– pude escribir [guiones]” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Rubén, por su parte, me contó que se formó como guionista asistiendo a varios talleres presenciales y virtuales, estudiando libros o manuales de escritura, y practicando la realización audiovisual junto con cineastas puneños, quienes fueron sus maestros.

“[...] ha habido talleres de cine, de dirección, de escritura de guion en Lima, en Arequipa, entonces yo me iba para allá. Yo me he formado así, todo con talleres. [...] Hubo talleres virtuales, [...] pero más indagando algunos libros en internet. [...] Ahora también, diría que he tenido quizás maestros que sí me han pulido más en esto de la

escritura del guion [...] ha habido acá en Juliaca, por ejemplo, mi gran amigo Joseph Lora” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Cuando le hice la pregunta a Esau, me comentó que se formó asistiendo a talleres. Su objetivo de aprendizaje era conocer el formato narrativo y sus reglas –al igual que Guadalupe. El autor piensa que, de otra manera, su creatividad se hubiera vuelto esquemática. Además, me contó que ha llevado algunos talleres virtuales gratuitos con jóvenes guionistas argentinos, siendo experiencias que lo mantienen actualizado en las novedades del oficio.

“[...] talleres más que todo, pero yo llevo la frase de Quentin Tarantino [...] “si yo hubiese ido a estudiar, me hubieran hecho cuadrado”, dice; “no hubiera sacado lo mío”, dice. Si te das cuenta, eso es cierto porque [Óscar] Catacora, por ejemplo, inicialmente era músico, ahí hacía películas ¿no? Después ya estudió la carrera por motivos formales. [...] Claro, trato de capacitarme en las reglas de escritura [...] esas cosas sí cuidó” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Las estrategias de formación son muy similares en los tres casos, donde los talleres en guion y el autodidactismo cobran especial importancia. Además, me parece interesante resaltar que Guadalupe y Esau compartieron la misma intención formativa, la cual consiste en priorizar el conocimiento de reglas de escritura y la composición de un guion literario, por encima de crear una historia audiovisual guiada por un tallerista.

Por otro lado, en la entrevista grupal también se mencionaron las opciones formativas descritas anteriormente. Una excepción es el caso de Henry, quien aprendió la escritura de guiones dentro del programa de estudios de la carrera en cine de animación que llevó en Argentina, siendo el único guionista del grupo que tuvo un aprendizaje formal en este oficio.

Así mismo, también se dieron algunos casos de aprendizaje en guion para quienes estudiaron la carrera de Comunicación Social de la UNA Puno, la cual ofrece dos cursos vinculados a la realización audiovisual. Sin embargo, los y las guionistas que se graduaron como comunicadores decidieron optar por la formación en talleres para realizar películas de autor.

Estos caminos formativos guardan consonancia con el planteamiento de Dittus y Elgueta-Ruiz (2023), para quienes el aprendizaje en guion “se ve facilitado por el perfeccionamiento o el autodidactismo para compensar los vacíos provocados por los estudios de pregrado” (p. 315). Si bien la cita hace referencia al contexto chileno, se valida –en base a las entrevistas– que también aplica para el contexto de la región Puno. Esto se debe a que en este territorio no existen instituciones o escuelas profesionales especializadas en la formación integral de cineastas. En consecuencia, la mayoría de guionistas entrevistados optaron por seguir las

siguientes estrategias formativas: asistencia a talleres, autodidactismo y/o práctica en realizaciones audiovisuales puneñas.

Adicionalmente, hemos visto que el acceso a internet ha favorecido la formación de todo el grupo de guionistas, quienes tomaron talleres virtuales, accedieron a manuales de escritura de guion, guiones comerciales, y/o páginas especializadas; sin dejar de mencionar al *software Celtx* que facilitó la práctica del oficio de manera profesional.

“[...] gracias a internet porque ahí hay mucha información, ahí empecé a investigar [...] y me leí el guion de Guillermo del Toro de, ¿cómo se llama?, *Laberinto del fauno*. [...] Y así empecé, y pues de eso se dio [mi cortometraje] *Llamado*. [...] Todo fue autodidacta, como se puede decir, gracias a internet” (Mamani Yanarico, E., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

Me parece asombroso el talento que desarrolló cada creador y creadora una vez que tuvo a su disposición el formato del guion y sus reglas, puesto que la mayoría no siguió una carrera en cine como tal. No obstante, progresivamente, realizaron cortometrajes de prueba, luego cortometrajes para exhibición y, en algunos casos, largometrajes.

Así mismo, la mayoría de guionistas se ha formado –con estrategias similares del guion– en otros roles cinematográficos que consideraron necesarios para crear películas de autor. Por lo tanto, observamos que existe una búsqueda continua de aprendizaje y actualización en las novedades de técnicas cinematográficas en general; un ejemplo es el caso de Esau, quien me contó que llevó algunos cursos gratuitos por internet con la finalidad de mantenerse actualizado en la escritura de guiones.

Otro aspecto observado es la inversión en tiempo y/o dinero que cada artista le ha dedicado y le dedica a su formación en cinematografía. Rubén, por ejemplo, llevó talleres presenciales en las ciudades de Juliaca, Puno, Arequipa y Lima para aprender guion, dirección, creación de cortometrajes, entre otras especialidades. Este gasto le ha permitido formar una red de artistas y amistades, donde una antigua compañera de taller es ahora su productora, y donde maestros y/o talleristas son ahora sus compañeros en las realizaciones audiovisuales.

Hasta este punto, he podido comprender una cuestión planteada en el apartado de introducción, sobre cómo una persona llega a convertirse en guionista de ficción en Puno. Según los testimonios recogidos, puedo decir que las infancias de los y las guionistas han sido animadas por actividades de consumo y producción de historias –orales, literarias, escénicas– las cuales han determinado el desarrollo temprano de sus talentos narrativos. Estas capacidades se tornaron hacia el aprendizaje autodidacta del guion y otros roles

cinematográficos que cada artista vio por conveniente conocer. La especialidad, la estrategia de formación, el costo y el tiempo también fueron elecciones a criterio personal para completar o actualizar habilidades. Todo ello, en una región donde no existe una escuela de cine pública o privada, sino acceso a internet –en sus áreas urbanas– y realizaciones continuas de películas y festivales de cine.

Este escenario vocacional y formativo me lleva a reflexionar sobre la dinámica que se generaría de existir escuelas públicas de cine; y que sean, a su vez, descentralizadas en el territorio peruano. Como investigador podría inferir que esta propuesta necesitaría el acompañamiento de una política que estimule el cine como actividad industrial, donde la profesión guionista y/o cineasta ofrezca oportunidades laborales y económicas.

### 5.2.2 ¿Qué significa para ti el cine?

Antes de revisar las respuestas, debemos considerar el planteamiento de Ana Patricia Furió Alarcón (2019), quien sostiene que el cine es un “arte social” y tiene cuatro funciones sociales: transmitir ideas y pensamientos de otros –autores, instituciones, poderes, etc.; educar o transmitir valores y modelos de conducta; representar la realidad y construir nuevas realidades bajo un punto de vista; y, por último, producir cambios personales y sociales de forma paulatina.

De acuerdo a este enfoque, el cine es comprendido como un medio masivo que transmite a la sociedad una expresión intencionada. Pensando en esta valoración racional del “séptimo arte”, tuve el interés de preguntar a los guionistas de las entrevistas en profundidad ¿qué significa el cine? El conocimiento de sus perspectivas subjetivas cobra especial relevancia en esta investigación, porque son ellos quienes expresan, en primer término, la premisa o mensaje social de una obra audiovisual.

Guadalupe me comentó que para ella el cine es un medio de transformación social y que esta significación le impulsa a practicarlo.

“Yo pienso que cualquier tipo de arte, incluido el cine, es un medio de transformación social; para mí, eso es importante. [...] Lo que yo busco a través de mis obras es tener un mensaje, cambiar algo, que las personas vean y que digan: bueno, es diferente” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Al preguntarle a Rubén, expuso la idea del cine como un medio de representación de la realidad, el cual cuenta con una amplia cantidad de recursos narrativos.

“El cine para mí es contar todo en una pantalla. Para mí el cine es una expresión hay veces forzada y también una expresión realismo; que tú puedes decir muchas cosas con una imagen, con un vestuario, con un objeto puedes hacer muchas cosas, con el sonido y así. Ese es el cine para mí” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Cuando le pregunté a Esau, me comentó que el cine le permite protestar, así como posicionar a la cultura andina en el imaginario colectivo.

“El cine es la única forma de protestar y hacer conocer tu cultura sin que ofendas a los *q'aras* [persona de tez blanca o mestiza, alejada de las normas comunitarias andinas]. Y yo soy muy rebelde en eso, saben eso” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

La pregunta sobre el significado del cine no estuvo formulada para la entrevista grupal; sin embargo, se conversó acerca de sus capacidades como medio de expresión. En este aspecto, Marco compartió que mediante una película él puede hacer un “llamado a la acción”; es decir, motivar que su audiencia sienta una posición frente a conflictos ficticios que luego sea replicada en conflictos de la vida real; esta forma de practicar el cine se inspira en un cineasta boliviano, quien es su referente.

“Me gusta mucho el cine de Sanjinés [guionista y director boliviano]. [...] Me acuerdo cuando vi *Yawar Mallku*, fue como que “vamos, dónde cojo algo y salgo a pelear junto con ellos”. [...] Entonces, me gusta que lo que escribo [...] tenga ahí siempre un pequeño llamado a la acción” (Vera, M., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

Cada guionista mencionó capacidades significativas que tiene el cine como un “arte social” masivo y que, además, coinciden con las cuatro funciones sociales que planteó Furió (2019). Por ejemplo, la función de transmitir ideas es encontrada en el testimonio de Guadalupe; la función de educar o transmitir modelos de conducta, en los testimonios de Esau y Marco; la función de representar la realidad, en el testimonio de Rubén; y la función de producir cambios paulatinos, en los testimonios de Guadalupe y Esau.

### 5.2.3 ¿Qué significa para ti escribir guiones de ficción?

Para empezar, Guadalupe me contó que vive ese proceso con las emociones de libertad y felicidad; además, agregó que escribir es su forma de ser y de comunicarse.

“Para mí escribir guiones es libertad. Yo soy libre cuando escribo. Me considero tranquila, nadie me molesta, nadie me dice qué hacer, nadie me dice “está bien, está mal”. Me siento libre. O sea, yo escribo porque me siento feliz. Es mi forma de, no sé, de ser yo, tal vez. No sé, me siento bien escribiendo, es mi forma de comunicarme” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Por otro lado, Rubén vinculó el significado de escribir el guion con la revaloración de los elementos culturales propios de la región Puno; además, indicó que posee un talento natural para contar historias realistas desde el uso de la ficción.

“[...] para mí, contar historias, como te decía, recuperar lo que se está perdiendo, las tradiciones, las costumbres, las historias. O sacar, como es ficción, de algunas leyendas que supuestamente pasaron, sacar a la realidad eso. [...] Puede ser leyendas o puede ser mitos o puede ser historias que realmente pasaron, no sé, pero tengo esa facilidad de sacar en pantalla grande quizás eso, de hacer entender o hacer creer a la gente que puede ser eso” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Por último, para Esau escribir el guion se encuentra vinculado con las emociones de libertad y pasión, las cuales disfruta en solitario. Cabe mencionar que esta misma sensación es atribuida a otros roles cinematográficos que él ejerce.

“No, para mí es todo. Cuando haces el guion, a diferencia de otros que están sufriendo por hacer esto, yo lo disfruto. O sea, es excitante “lo hago así; no, esto así”. No tiene límites cuando tú creas. [...] Así yo trabajo guionización, grabación; todo para mí es único [...]. Y cuando yo estoy escribiendo el guion, solito disfruto” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Los tres participantes evocaron emociones positivas –libertad, felicidad, pasión, admiración del talento– al momento de reflexionar sobre la actividad creadora que experimentan al escribir un guion. Así mismo, se encuentra una autoestima implícita en cada testimonio que permite una conexión emocional con el oficio guionista de ficción.

Estas respuestas me llevan a pensar en una de las preguntas que motivaron el inicio de esta investigación, la cual será respondida a profundidad en el siguiente subcapítulo, y se trata sobre cómo transcurre un proceso de escritura de un guion de ficción. Por lo visto en esta sección, puedo decir que para algunos guionistas este proceso es liberador, puesto que sus creaciones nacen de sus experiencias y conocimientos para proponer, por medio de la ficción, representaciones de la realidad.

#### 5.2.4 ¿De qué temas te gusta escribir?

Frente a esta pregunta, Guadalupe me contó que sus historias muestran la conexión de la realidad con el mundo espiritual; es decir, con seres o entes que pueden presentarse ante algunas personas en forma humana o no humana, pero que en realidad son etéreos en el plano físico que habitamos. Por ejemplo: espectros o fantasmas; divinidades andinas como los *Apus* –montañas; los *gentiles*, también llamados *abuelitos* quienes –según narraciones orales– fueron seres que cohabitaron el mundo con los humanos y algunos viven en antiguas construcciones prehispánicas como las *chullpas*. Este contexto espiritual es familiar, honesto y verdadero para la autora, puesto que sabemos, a partir de sus testimonios, que ella percibe sensorialmente este mundo desde que era niña y puede escribir sobre él.

“Me he dado cuenta que si bien sí escribo sobre realidad –puedo escribir sobre realidad– tengo una profunda conexión con lo espiritual. En todas las obras que hemos presentado hay cierta conexión con lo místico, con lo surreal. Si bien es cierto, es una conexión netamente mía, hago que –a través de una obra o a través de un corto, o no sé, tal vez una canción– pueda notarse ese lazo. Ese lazo es un poco complicado de entender, pero eso es lo que a mí me ha llegado a funcionar” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Rubén me comentó que escribe, principalmente, sobre temáticas sociales que suceden en zonas rurales de la región Puno. Por ejemplo, ha escrito guiones cuyas premisas han sido: un joven quechua-hablante que ingresa al mundo del narcotráfico; o, un niño huérfano quechua-hablante que trata de llegar al santuario del Señor de *Qoyllurit'i*. Así, el guionista escribe temáticas sociales en donde expone elementos de la identidad cultural quechua para su revaloración social.

“Bueno, los temas, como te comentaba, son cuestiones de la cultura, a mí siempre me ha gustado retratar personas, quizá las raíces. [...] Y la temática que hasta ahora lo estoy tocando siempre son sociales, pero más historias rural, porque creo que ahí tenemos bastantes riquezas culturales, costumbres, danzas, muchas cosas, y creo que voy a seguir escribiendo ese tipo de historias” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Cuando le pregunté a Esau, me comentó que él siempre incluye elementos de la cultura andina en sus obras, a los cuales denomina “códigos”; los cuales, según sus palabras, vendrían a ser signos, rituales, personajes y/o símbolos culturales que pertenecen, por lo general, a contextos prehispánicos del territorio puneño. Por ejemplo, el personaje Apalla es

un “código” por ser una deidad de la cultura puquina; otro ejemplo de esta concepción de “códigos” es el siguiente:

“En el imperio Inca, dicen: el puma, el cóndor y la serpiente. Eso es occidental, trinidad [padre, hijo y espíritu santo]. Nosotros tenemos cuatro [divinidades], tritón falta, nos han escondido [esa divinidad]. [...] Todos los aymaras tienen su pescado de fierro [referente al tritón] cuando bailan, ¿qué significa eso?, [son] códigos escondidos” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Estos “códigos” suelen ser incluidos en sus filmes, independientemente del género. Según revisamos en el subcapítulo 5.1, el autor ha escrito diferentes géneros fílmicos, pero prefiere “la acción”. En consecuencia, ha realizado largometrajes cuyas premisas son: un escuadrón de mujeres militares que se revela contra su general, un jubilado de la guardia civil que se enfrenta a mafiosos que buscan recuperar un botín de oro, o un exmilitar y conocedor de artes marciales que busca rescatar a su hermana secuestrada por mafias internacionales.

En el caso de las respuestas de la entrevista grupal, surgieron temáticas que guardan similitud con las que hemos revisado. Por ejemplo, Edson comentó que si bien escribe sobre temas sociales, su pasión es crear historias de terror y misterio donde la hechicería tenga lugar. De hecho, su cortometraje de ficción titulado *Llamado* aborda la brujería hacia un adolescente, quien trata de recuperar su espíritu. Este tipo de historias guardan relación con las temáticas de Guadalupe, ambos artistas muestran en sus obras un lazo con lo espiritual y un interés por cuestionar las prácticas sociales.

Adicionalmente, varios guionistas expresaron que sus temáticas son sociales o contextuales, y profundizan en contar historias acerca de niños en situación de abandono, personas que viven solas, procesos migratorios de zonas rurales a zonas urbanas de la región, salud mental en la adolescencia, alcoholismo, equidad de género, cuidado del medio ambiente, cuestionamiento político, entre otras temáticas recogidas. Estas preocupaciones por representar realidades o plantear nuevas (Furió, 2019) es compartida por ejemplo en las historias de Rubén, quien en *T'ikariy* cuestiona los vínculos comunitarios, la violencia familiar, la discriminación cultural, las prácticas religiosas, entre otras.

Por último, Alberto y Henry compartieron que sus temáticas de trabajo suelen inclinarse hacia la expresión o reflexión sobre los elementos de la identidad cultural ancestral de la región Puno. Por ejemplo, una de sus historias se basa en la “Fiesta de la Alasita”, que se vincula al culto del *Ekeko* –deidad aymara de la abundancia– desde un punto de vista que cuestiona el alcoholismo que acompaña este ritual. Así también, otra de sus historias se relaciona al concepto aymara *Pakarina* –lugar espiritual– para cuestionar la migración y el olvido de los

pueblos originarios. Estas temáticas también son representadas en las historias de Esau, cuyo cortometraje *Apalla, el último sabio* muestra elementos de la cultura puquina que son actualizados.

#### 5.2.5 ¿Qué significa para ti el guion cinematográfico: texto narrativo, manual o guía?

Como hemos revisado, cada artista ha tenido, salvo una excepción, un proceso formativo autodidacta, pragmático y/o guiado por talleres en la escritura de guiones cinematográficos. Por lo tanto, si bien todos y todas han escrito guiones literarios –formato profesional o normalizado– la concepción sobre este texto puede variar de acuerdo a cada experiencia de formación en guion y en la práctica de la realización audiovisual. Esta posible variabilidad del significado subjetivo del guion podría, a su vez, determinar diferentes procesos de producción de historias audiovisuales desde la escritura; por ello, me interesó profundizar en este conocimiento antes de analizar los tres cortometrajes que son objeto de estudio de esta investigación.

Así mismo, pienso que es importante partir de una breve revisión teórica para comprender las respuestas. La conceptualización del guion se construye sobre el debate de la función más relevante que éste cumple para la realización cinematográfica; en algunos casos, tiene más peso su significado como manual de instrucciones para guiar a un equipo de realización audiovisual; y en otros, como un texto narrativo autónomo que contiene una historia para ser representada (Pollarolo, 2011).

Pensando en esta posición teórica, en las entrevistas en profundidad tuve el interés de preguntar sobre el significado del guion desde un enfoque orientado hacia la función que cumple en la realización audiovisual.

Así, Guadalupe entiende al guion como el corazón de la historia puesto que la transmite durante la producción de la misma:

“Hablando desde un tema lógico y se podría decir académico, sí tienen razón, es un manual, es un texto narrativo que va a servir de base. Hablándolo como guionista, yo siento que es el corazón, es el corazón de la historia, es donde nace la historia, es el esqueleto. [...] Yo creo que ese es el chiste del guion, que transmita la historia” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Rubén, por su parte, entiende al guion como una especie de “plagio” para los y las cineastas y, en especial, para la dirección general: “Para mí creo que es un apoyo, lo tomo como un plagio, o algo como que, también podría ser como un soporte para que te guíes” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Esau me comentó que para él el guion es una guía en la práctica audiovisual. Además, también comentó que usualmente la historia del guion no suele ser representada con fidelidad en la pantalla: “Por algo se llama guion, sólo es guía; en el momento de la grabación te va a guiar, pero no va a salir tal cual” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Estas respuestas me permiten pensar que hay dos formas de entender el guion y su función: una la visualiza como un manual o como una guía para la realización –con mayor o menor grado de fidelización; y otra, como “el corazón” o vehículo que transmite la historia en el recorrido “de la imaginación a la palabra” y “de la palabra a las imágenes audiovisuales”.

En relación a entender el guion como manual o guía, se presentaría una coincidencia con el planteamiento de Aronson (2011) para quien el guion debe ser un manual de instrucciones de comprensión instantánea para el equipo de cineastas; además, estas instrucciones deben ser breves para permitir la visualización de la historia en la mente del lector (p. 131). Es así que según la experiencia de Rubén en su rol de director de arte para otras producciones, la existencia de un guion instructivo eliminaría la improvisación en el rodaje, así como el conflicto que ésta ocasionaría en el equipo de realización audiovisual; por esa razón, valoró que el guion sea significado como un manual con instrucciones claras.

“[...] como director de arte a mí se me complica improvisar muchas cosas. [...] Yo peleo con mis directores –cuando hago dirección de arte– cuando improvisan porque un director de arte o el equipo de arte en el momento no puede improvisar muchas cosas, lo que es en el vestuario, maquillaje o la locación o algún objeto que quiera usar en su momento el director. Cuando tú haces un guion, creo que ya está preciso qué vas a usar, qué personajes, qué vestuario o qué locación o qué va a aparecer al fondo, [...] es un soporte bastante bueno el guion” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Por otro lado y desde la perspectiva de Esau, la significación del guion como guía –aunque cercana a su planteamiento como manual– le permite contar con un espacio para la improvisación o creación colectiva en el momento de grabar sus películas.

“Yo he visto grabar a Catacora –cuántas veces hemos grabado– Catacora es forma militar; *Cóndor* graba, todo es fiesta. ¿Por qué? [...] todos participan porque todos tienen cerebro, [...] hasta el niño dice “oye, si lo hacemos así y si lo hago así”, y sacan todo de sí, por eso sale bonito y por eso todos quieren grabar conmigo” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Si bien el debate teórico de la función del guion se basa en su entendimiento como un manual de instrucciones o como un texto narrativo autónomo, cabe destacar que en la práctica se presenta un debate sobre el ejercicio de la exactitud de las instrucciones del guion y el espacio –amplio o casi nulo– que existe para la improvisación.

Podríamos concluir, entonces, que el significado del guion como sólo “guía” le resta la obligación de representar lo escrito con fidelidad y le da el valor de ser el punto de partida de una producción colectiva; mientras que el significado “manual” le otorga un sentido de soporte o base para la producción cinematográfica con instrucciones precisas y claras. Sobre este aspecto, tanto Rubén como Esau expusieron ambientes de trabajo saludables con una u otra significación; por lo tanto, la suma de experiencias de otros oficios de la cinematografía podría ser de utilidad para aclarar este dilema; teniendo en cuenta el planteamiento de Field (2007), quien indica que la industria cinematográfica es un medio colaborativo y que la guionista depende de otros para traducir su visión hacia una pantalla (p. 276).

Por último, en cuanto a la visión del guion como “el corazón que transmite la historia”, pienso que este significado se acerca al planteamiento de Dittus (2019) y Lübbert (2009), quienes conciben al guion como el vehículo del espíritu de la historia, la cual transita desde las imágenes ensoñadas hacia las imágenes cinematográficas por medio de la palabra escrita. Adicionalmente, esta percepción de Guadalupe –guion como texto transmisor de la historia– puede asignar al guion un valor como texto narrativo en sí mismo y podría permitir su publicación en un formato literario. De hecho, según lo visto en el subcapítulo 5.1, la guionista considera la posibilidad de incluir sus guiones en el proyecto de recopilar sus obras literarias.

#### **Algunas conclusiones de este subcapítulo:**

La suma de experiencias, valoraciones y opiniones de este subcapítulo nos permiten acercarnos a la comprensión del significado de ser guionista de ficción en la región Puno, desde las cuestiones formuladas en el apartado de introducción, las cuales son: cómo una persona llega a convertirse en una guionista de ficción y qué aspectos, adicionales a los vistos en el apartado anterior, constituyen este oficio.

Según los testimonios del grupo de entrevistados, ser guionista de ficción se encuentra vinculado con la realización vocacional, y ésta corresponde al llamado a ser cineasta y/o a ser narrador de historias audiovisuales; siendo que ambos tipo de vocaciones surgieron desde la infancia y fueron constituidas por tres elementos generales: primero, la accesibilidad a recursos educativos de consumo y producción de historias –cuento, historietas, teatro escolar, exhibición de películas, u otros; segundo, la necesidad de contar ciertas temáticas desde la infancia, originadas por vivencias personales y/o el contenido de los recursos

educativos; y tercero, la presencia de la narración oral que permitió el desarrollo de habilidades donde la guionista se conectó afectiva y circularmente con su contexto e identidad cultural.

Así mismo, sobre las estrategias de formación en guion, en el subcapítulo 5.1 hemos visto que en la región Puno no existe una estructura de educación integral en cinematografía; por lo tanto, una opción es migrar hacia ciudades que sí puedan ofrecer esa educación, lo cual sucedió con uno de los guionistas. Debido al alto costo que representa esta opción, la mayoría de los escritores se han formado en guion mediante tres vías alternativas: la participación en talleres, el autodidactismo con materiales bibliográficos, y la práctica audiovisual que ha permitido la región Puno gracias a la continuidad de producciones de los últimos años. Así mismo, el internet, como medio de comunicación y fuente de información, continúa siendo relevante para los procesos formativos alternativos que se dan en este territorio. Por lo tanto, puedo decir que ser guionista de ficción en la región Puno significa tener una formación empírica en la mayoría de casos.

Adicionalmente, en la sección donde se desarrolla la pregunta “qué significa el cine”, hemos observado que cada guionista tiene un concepto claro del “séptimo arte” desde su función o impacto social; por lo tanto, puedo concluir que la visión del cine por su función social es un elemento que constituye el oficio guionista de ficción, ya que otorga al oficio una intención comunicativa, que tiene la fuerza suficiente para impulsar la tarea de escribir el guion y gestionar su realización audiovisual. Así mismo, puedo pensar en que este elemento es transversal a la experiencia de los cineastas participantes en todos los roles cinematográficos que ejercen.

Esto también se conecta con la pregunta “qué significa escribir guiones de ficción”, es el valor emocional que conlleva el reconocimiento del talento artístico para escribir historias audiovisuales, el cual está asociado con las sensaciones de libertad, realización y felicidad para Guadalupe, Rubén y Esau.

Por otro lado, a raíz de los testimonios recogidos en las entrevistas, puedo decir que los guionistas han escrito historias con tres temáticas recurrentes: la primera es la exploración de las conexiones con el mundo espiritual, surgida en parte de narrativas orales, prácticas rituales, u otros; la segunda es la representación de problemáticas sociales o contextuales, como pueden ser personas que viven solas, procesos migratorios, discriminación cultural, entre otros; y la tercera es la actualización de elementos y constructos ancestrales de las identidades culturales quechuas, aymaras, uros y puquinas, como son la representación costumbres locales o de deidades prehispánicas en una diversidad de géneros

cinematográficos. Así mismo, estas temáticas se relacionan con algunos elementos constitutivos explorados como son la identidad cultural, la vocación de la infancia, la atención al contexto o la visión del cine por su función social.

Así mismo, en este apartado hemos conocido que Guadalupe, Rubén y Esau conciben al guion cinematográfico como un manual de instrucciones que tiene mayor o menor apertura al cambio, lo cual puede estar influenciado por diversos aspectos que constituyen el oficio guionista de ficción en la región Puno, como son los tipos de producción cinematográfica, la formación mayormente empírica, las temáticas y significados del cine, entre otros.

Por ejemplo, según la visión de Guadalupe y Esau, el guion es un manual con apertura al cambio siempre que la esencia de la historia se mantenga. Esta concepción podría estar vinculada con la apertura que dan los autores a la creación colectiva, donde sus temáticas son compartidas y reforzadas con la suma de experiencias y/o narraciones orales del equipo de producción. Así mismo, también puede influir el hecho de que varias de sus obras se han producido desde la práctica del *ayni*, donde la red de artistas y amistades que sostienen la realización del guion podrían tener licencias creativas sobre éste. Por otro lado, según la perspectiva de Rubén, el guion es un soporte que evita la improvisación en el rodaje, siendo un testimonio valioso para la investigación porque el autor enfoca este atributo desde su rol como “director de arte” en otras producciones, cuya experiencia le lleva a preferir el cumplimiento de las instrucciones del guion en lugar de tener licencias creativas.

Finalmente, en este apartado he expuesto varios elementos que constituyen el oficio guionista por separado, ya que requerían de un análisis específico de experiencias, las cuales puedan conllevar a una comprensión amplia del significado del oficio. En consecuencia, en base a las principales coincidencias encontradas en los testimonios, puedo concluir que ser guionista de ficción en Puno significa para los entrevistados: pensar en la infancia y en los primeros encuentros con las historias que nacen de este territorio, muchas de ellas provenientes de la narración oral, y transmitidas por familiares o cuidadores cercanos; pensar en las primeras inquietudes y/o preocupaciones que forjaron las temáticas de las primeras obras narrativas de la infancia; considerar que la formación en guion es mayormente empírica y auto-gestionada; saber que en el fondo existe una necesidad de expresar un mensaje que represente una realidad, busque la transformación social o que quiera revalorar los elementos de las identidades culturales de la región Puno; disfrutar del proceso creativo de escribir con libertad y felicidad cuando ya se cuenta con experiencia en el oficio; saber que existen temáticas recurrentes en las obras puneñas, ya que la identidad cultural y el contexto de la región Puno son elementos transversales en las historias; y por último, concebir el guion

cinematográfico como un punto de partida para una creación colectiva de puneños y puneñas que comparten sus conocimientos y experiencias en la construcción de la obra audiovisual.

### 5.3 Las experiencias en la escritura de los cortometrajes *Alma vieja*, *T'ikariy*, y *Apalla, el último sabio*

En el apartado de introducción mencioné que una de las preguntas que motivan el desarrollo de este estudio es conocer cómo transcurre el proceso de escritura de un guion de ficción. Pensando en esta interrogante, planteé que uno de los objetivos específicos de la investigación consista en analizar las experiencias de Guadalupe, Rubén y Esau en la escritura de los guiones de sus obras respectivas: *Alma vieja*, *T'ikariy*, y *Apalla, el último sabio*.

Debo resaltar que, de acuerdo con lo mencionado en el marco metodológico, para esta investigación no accedí a los guiones literarios de las obras, ya que estos, según lo revisado en las entrevistas, son protegidos de posibles riesgos de plagio y/o fueron construidos permanentemente durante la realización audiovisual por los guionistas en sus roles de directores, por lo que la estructura narrativa del filme terminado representa, para esta investigación, la versión final del guion de la obra cinematográfica. Por ello, las tres fuentes de información para el análisis de este apartado son: la visualización repetida de las películas, las categorías contenidas en el marco teórico, y las experiencias de los autores sobre sus procesos creativos.

Mi propuesta para responder a la pregunta de este subcapítulo es conectar las experiencias subjetivas de los creadores con los análisis de las estructuras narrativas de los filmes terminados –que serán llamados “guiones” en algunos párrafos– según la siguiente disposición de información para cada cortometraje: datos breves y ficha técnica del cortometraje; experiencias del autor en la escritura del guion con enfoque en la idea, motivación y proceso; análisis teórico de la estructura dramática, composición de personajes, y composición del género y mensaje –en esta última sección incluyo algunas experiencias del autor sobre el mensaje que quiso transmitir y los comentarios que obtuvo de su audiencia.

Así mismo, debo mencionar que en este apartado también me propongo acercar al lector o lectora a una comprensión de las historias desde las perspectivas teóricas y las subjetividades de los guionistas. En consecuencia, no realizaré un análisis técnico y/o normativo de los guiones, puesto que el objetivo de la investigación no es profundizar en el análisis del guion, sino conocer qué significa ser guionista de ficción en Puno a partir de las experiencias en la escritura de los cortometrajes de estudio.

Por último, debo resaltar que las principales categorías desarrolladas en el análisis de las estructuras narrativas de los filmes de estudio son las planteadas por Cooper y Dancyger (2012) y Marín (2011), ya que sus teorías son especializadas en estructura dramática, composición de personajes y composición de género para cortometrajes de ficción. Adicionalmente, he considerado algunos constructos de Aronson (2010), Field (2007), Lübbert (2009), Mckee (2011) y Snyder (2021) en lo que corresponde a los eventos principales de la trama del guion.

### 5.3.1 Cortometraje *Alma vieja*, escrito por Guadalupe Estofanero

*Alma vieja* es un cortometraje de ficción que fue escrito y dirigido por Guadalupe Estofanero en el 2021. Esta obra audiovisual fue producida en las ciudades de Puno y Juliaca y se exhibe en circuitos de festivales desde su estreno en el 2021 hasta la actualidad. Adicionalmente, la película cuenta con un enlace en la página *web filmfreeway*, donde puede ser visto virtual y gratuitamente.

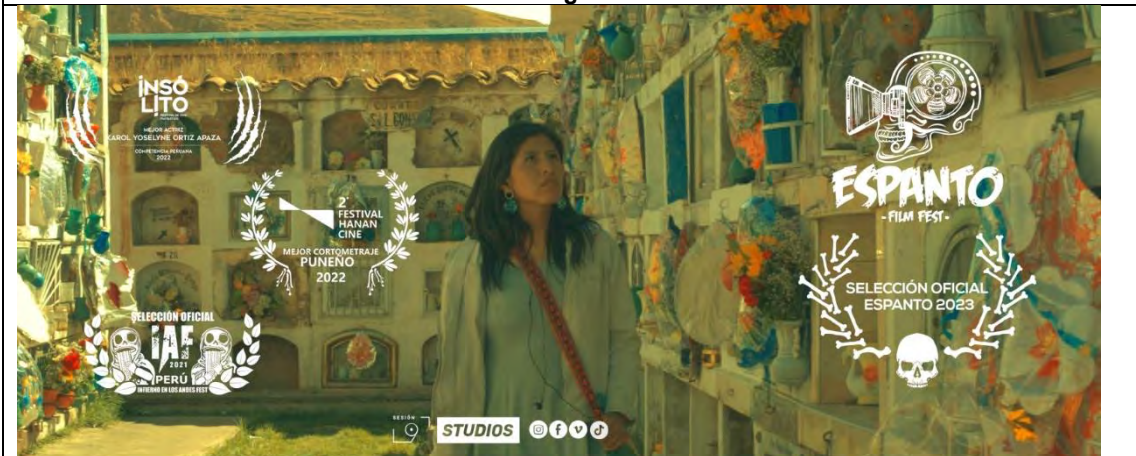
Argumento: la obra cuenta la historia de una mujer de veinticuatro años que vive sola en la ciudad de Puno, lugar donde ha tenido varias experiencias paranormales desde que era niña. Por ejemplo, encuentros con espectros malignos y demonios de la cosmovisión andina. Esta conexión, que la vincula con el mundo espiritual perverso, le genera un miedo que la aparta de la comprensión de su realidad, pero todo cambia cuando decide confrontarla con ayuda de unos espíritus guardianes.

#### A. Ficha técnica

Ficha de <i>Alma vieja</i>	
Datos de la película	Autores y autoras
<p><b>Año escritura de guion:</b> 2021.  <b>Año estreno:</b> 2021.  <b>Duración:</b> 19:33 minutos.  <b>Idioma:</b> Español.  <b>Género:</b> Suspenso y terror.  <b>Estímulos económicos del MINCUL:</b> Sin subvención.  <b>Locación:</b> Ciudad de Puno y ciudad de Juliaca.  <b>Empresa productora:</b> Sesión 9.  <b>Enlace tráiler:</b>  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=uv4EsLwWYSw">https://www.youtube.com/watch?v=uv4EsLwWYSw</a>  <b>Enlace película:</b>  <a href="https://filmfreeway.com/oldsoul976">https://filmfreeway.com/oldsoul976</a>  <b>Premios y reconocimientos:</b>  <i>Festival Hanan Cine.</i> Mejor cortometraje puneño. 22 de noviembre de 2022.  <i>Festival Internacional Infierno en los Andes Fest.</i> Laurel de infierno. 08 de diciembre de 2021.</p>	<p><b>Guion:</b> Guadalupe Estofanero.  <b>Dirección:</b> Guadalupe Estofanero.  <b>Fotografía:</b> Juandiego Soncco.  <b>Producción:</b> Guadalupe Estofanero, Juandiego Soncco, Juan Diego Rodriguez.  <b>Edición:</b> No precisa.  <b>Sonido:</b> No precisa.  <b>Intérpretes:</b> Karol Joselyne Ortiz Apaza, Yeny Marisa Onofre Pacho, Emilio Apaza, Juan Diego Rodriguez Velasquez, Guadalupe Victoria Estofanero Zuñiga, Huby Espinoza Tapia, Samuel Choquehuanca Chura.</p>
Sinopsis	
<p>En las alturas místicas de Puno, Lina –una joven andina marcada por un don ancestral– vive atormentada por visiones que cruzan el velo entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Desde niña percibe presencias: almas errantes, condenados y antiguos demonios de la cosmovisión andina. Tras la muerte</p>	

de su padre, las sombras que la rodean se intensifican. Lo que antes eran susurros se convierte en revelaciones oscuras, y su poder, en una carga que amenaza con consumirla. Pero cuando dos espíritus guardianes aparecen ante ella, Lina descubre que no está sola. Ellos le anuncian un llamado, al borde del Lago Titikaka, para emprender un viaje espiritual que pondrá a prueba su fe, su miedo y su conexión con los espíritus ancestrales que habitan en su sangre.

#### Fotograma



Fuente: Los datos técnicos son una elaboración propia. La sinopsis y el fotograma es una elaboración de la autora.

#### B. La experiencia en la escritura del guion: idea, motivación y proceso

Cuando le pregunté a Guadalupe ¿cómo nació la idea de *Alma vieja*?, me contó que su motivación era participar en un festival de cortometrajes de terror, por lo que pensó en crear una historia basada en hechos autobiográficos; ya que, según lo visto en este capítulo, la guionista vivió en carne propia varias experiencias paranormales que le causaban miedo y sobre las cuales escribió historias de ficción desde que era niña; entonces, fue así que la idea surgió de algunos recuerdos propios, como lo manifiesta en las siguientes líneas:

“[...] yo estaba enfocada en ese festival, en el *Infierno en los Andes Fest*. Entonces, como la temática era de terror, yo dije: bueno, una temática de terror, ya, voy a escribir algo, algo paranormal, tengo un poco más de facilidad en eso. [...] *Alma Vieja* es un poco autobiográfico, sinceramente. [...] [La protagonista] tiene una conexión espiritual y ella no sabe por qué le pasan esas cosas. [...] Y encuentra una pareja, [...] que en algún momento de mi vida yo también la vi. Y [la pareja] trata de ayudarla para hacerle entender que no es que esté loca, sino es que tiene una conexión [espiritual]” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Una vez que surgió la idea del cortometraje y en vista que la fecha de postulación del festival estaba próxima a cerrarse, Guadalupe –en tiempos aproximados– escribió el guion en dos días y dirigió su realización audiovisual en cuatro días adicionales: “[...] [el guion] lo habré escrito en un día o dos días, y lo grabamos en dos días, y la postproducción se hizo en un día, y se lanzó” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Adicionalmente, le pregunté si alguno de sus recuerdos fue difícil de traducir en palabras debido a la carga emocional que éstos podrían contener. Guadalupe me contó que varios hechos reales fueron modificados o, en sus palabras, “ficcionalizados” para la obra; sin embargo, sólo uno de ellos –la vez en que vio un bebé sobre una tumba– fue escrito con la mayor fidelidad posible y su costo emocional fue revivir la conmoción que ella sintió en ese momento.

“La verdad sí me costó un poco. Cuando por ejemplo pasó en la realidad, yo tendría más o menos trece años. Entonces, había fallecido mi abuelita, yo me fui para el cementerio de *La Apacheta* [región Arequipa], y me fui sola. [...] Y en eso [...] había un bebé solito sentado encima de la tumba con un trajecito bien bonito. [...] Y el bebé no lloraba, sólo estaba ahí sentado. [...] Entonces, llegó un punto en que yo me paré enfrente del bebé, y el bebé me miró a mí, y todo el cuerpo se me escarapeló, y me empezó a salir sangre de la nariz, y volteé, lo miré, volteé, y cuando volví, ya no estaba [el bebé]” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

En la siguiente sección abordaremos el análisis de la estructura narrativa de *Alma vieja*, donde algunos de los recuerdos de Guadalupe fueron representados.

### C. Análisis de la estructura narrativa del filme: estructura dramática

Acto I o planteamiento: durante el primer acto se plantea que la protagonista, una universitaria de veinticuatro años llamada Lina, tiene una conexión con el mundo espiritual que le causa miedo porque percibe espectros malignos.

La historia inicia con la imagen de la cara de Lina con los ojos cerrados, los cuales abre. Luego, la protagonista se graba así misma ante una cámara, iniciando un proyecto de diario audiovisual, donde ella espera contar sus experiencias diarias y paranormales. En la siguiente escena, con introducción de la “voz en off” de Lina, se muestra un *flashback*, donde se ve que Lina es una niña y está de viaje con su padre, él la deja sola en la camioneta por un momento, y ella observa a un espectro maligno en la forma de un hombre con vestimentas hechas en base de lana de oveja y/o alpaca. El espectro se acerca a la camioneta y Lina lo ve de cerca, aunque borrosamente. Este momento tenebroso se interrumpe cuando el padre ingresa a la camioneta. Luego, su papá le pregunta si ella se encuentra bien, la niña le cuenta que vio a un hombre que le asustó y que no puede explicarlo bien. El padre le comenta que él ha tratado de comprenderla desde que su madre falleció, le pide que se tranquilice, le ofrece un caramelo y le promete un helado. Ambos toman su caramelo y la camioneta inicia su camino, finalizando así el *flashback*.

En la siguiente escena, con introducción de la “voz en *off*” de Lina, la protagonista visita el nicho de su padre en el cementerio, donde le cuenta que su conexión con el mundo espiritual maligno se ha intensificado desde que se quedó totalmente huérfana, lo cual le está causando mucho miedo. Mientras se retira del cementerio, la protagonista observa a un bebé que está solo, lleva puesto un terno, y está sentado sobre una tumba jugando con unos pequeños muñecos de yeso. Lina observa al bebé, se dice a sí misma “no es humano” y le da la espalda; cuando le regresa la vista al bebé, ya no lo encuentra. Esta desaparición hace que ella sangre de la nariz, tenga miedo y salga corriendo del cementerio.

Cabe agregar que durante el primer acto se presenta la imagen de una mujer con pollera y vestimentas negras, la cual baila violentamente y ríe con maldad, siendo la representación de un espectro que recurrentemente atormenta a Lina en sus sueños. Esta imagen, parecida a una pesadilla, aparece al inicio y al final del *flashback*, así como al final de la escena del cementerio y en una escena del segundo acto.

Hasta este momento de la historia, conocemos el mundo normal y cotidiano de la protagonista, el cual es marcado por el conflicto de percibir espectros malignos que le asustan. Este acto es desarrollado en una trama corta de tres secuencias, la primera es introductoria y las dos siguientes muestran dos experiencias paranormales cada una. Todo ello es narrado en una extensión de 9.5 minutos aproximadamente, ocupando la primera mitad del guion.

Punto de giro I o incidente catalizador: la normalidad descrita en el primer acto sufre un cambio cuando Lina observa, en una calle concurrida de la ciudad, a un espectro pacífico que tiene la forma de ella misma cuando era niña. Ambas se miran por un momento hasta que la niña huye trotando y la protagonista la persigue a paso rápido. Finalmente, la niña se detiene, mira a Lina, e ingresa a un inmueble, al cual seguidamente ingresa la protagonista.

Este punto de giro nos muestra a un espectro diferente a los anteriores, ya que guía amablemente a Lina hacia un lugar sin generarle susto. Por ello, identifico a este evento como el incidente catalizador, ya que introduce a Lina a un nuevo tipo de conexión espiritual y, además, genera expectativa por lo que le pueda ocurrir en ese inmueble.

Acto II o relaciones, complicaciones o búsqueda de soluciones: el segundo acto de esta obra desarrolla nuevas relaciones con personajes secundarios, una posible solución para el conflicto y ninguna mayor complicación.

En el inicio de este acto, Lina sube rápidamente por unas gradas, ingresa a una cafetería, ocupa una mesa y mira a su alrededor como si buscara a alguien. Luego, se le acerca el

camarero y le da la carta. La protagonista evalúa la carta y pide una taza de café con una torta, pero no se percata que ahora le atiende un mesero diferente. Cuando Lina está por tomar su café, observa que en su mesa está sentada una pareja –el mesero diferente y una mujer– por lo que se asusta y les pregunta si es que ella está soñando. La pareja la calma amistosamente y la mujer le dice, cito: “nosotros somos parecidos a ti”. Además, le indican que ellos conocen el mundo físico y el mundo espiritual; luego, le explican que su alma está fragmentada y por ello los demonios quieren reencarnarse en su cuerpo; y por último, le ofrecen una solución que consiste en tomar con ellos un bote en el Lago Titicaca, en la tarde del día siguiente. Según la sinopsis presentada por Guadalupe, la pareja de la cafetería son espíritus guardianes; por lo tanto, esa será su denominación en las siguientes líneas.

Luego del ofrecimiento de ayuda, Lina se queda mirando fijamente a su delante cuando el primer camarero de la cafetería le pregunta por su pedido, interrumpiendo su concentración. La protagonista le dice al camarero que ella ya hizo su pedido, el camarero se extraña, y Lina mira su mesa encontrándola vacía. La joven se da cuenta que tuvo una experiencia paranormal y le pide al camarero nuevamente una taza de café con una torta. Lina activa la cámara de su diario audiovisual para narrar lo sucedido, contándole a la cámara –y por extensión a la audiencia– que aceptará la invitación de los espíritus guardianes, puesto que la otra alternativa sería asumir que ella está loca.

Al día siguiente, la protagonista acude a la cita de la pareja de espíritus a orillas del Lago Titicaca. En “voz en *off*”, Lina le cuenta a su padre fallecido que tiene la esperanza de, “por primera vez en su vida”, encontrar las respuestas que le permitan comprender su conexión con el mundo espiritual. Estando a bordo del bote, ella toma un caramelo de su bolso y deja atrás la ciudad con serenidad. Con esta escena culmina la película.

En este acto observamos que Lina establece un nuevo vínculo con una pareja de espíritus guardianes, quienes le ofrecen ayuda, aunque no le especifican en qué consistirá la nueva travesía. Es así que el guion termina con un final abierto; es decir, no sabemos si el conflicto principal –encontrar respuestas– será resuelto, sólo sabemos que Lina está confiando en la guía de unos seres espirituales, quienes le proporcionaron empatía.

Subtrama: según Lübbert (2009), la trama secundaria expone acciones de personajes secundarios o información que enriquezca el desarrollo de la trama principal. En *Alma vieja* no se presenta algún evento con estas características.

Falso final: según Snyder (2021), el falso final suele aparentar una resolución del conflicto principal. En el guion de análisis no se presenta este evento, ya que no existe una escena parecida a una resolución.

Punto de giro II o crisis: de acuerdo a Aronson (2010), este evento representa el momento de mayor pérdida o desesperanza para la protagonista. De lo revisado, en *Alma vieja* no se presenta algún evento donde todo esté perdido para Lina.

Acto III o acto de resolución: según el marco teórico de esta investigación, el tercer acto muestra el clímax y la resolución de la historia, donde se determina si la protagonista logra o no logra su objetivo. En *Alma vieja* no se sabe si Lina triunfará en su propósito de encontrar respuestas que expliquen su conexión con el mundo espiritual.

Clímax: según Cooper y Dancyger (2012), el clímax es el evento de mayor intensidad y riesgo para la protagonista porque realiza su acción dramática. En *Alma vieja* no se presenta este evento, ya que el guion no cuenta con el tercer acto de resolución.

Resolución: según Mckee (2010), este evento muestra el cambio en la vida de la protagonista luego que ocurre el clímax. En el guion de análisis, al no haber clímax, no se presenta su correspondiente escena de resolución. Cabe mencionar que según Mckee (2010), cada secuencia tiene un evento de clímax. Por lo tanto, si bien *Alma vieja* no cuenta con el tercer acto dramático, su segundo acto tiene un pequeño clímax, el cual consiste en el riesgo que toma Lina al confiar en la pareja de espíritus guardianes, quienes parecen ser sus aliados.

#### D. Análisis de la estructura narrativa del filme: composición de personajes

Protagonista y caracterización: Lina es una universitaria de veinticuatro años, que es huérfana y vive sola en la ciudad de Puno. Además, según los diálogos del guion, pareciera que su madre falleció cuando ella era pequeña; así mismo, aparentemente su padre falleció en un tiempo muy reciente a la era presente de la historia. En todo caso, la obra resalta la orfandad de Lina porque ella manifiesta que ha experimentado mayores ataques de los espectros conforme se ha ido quedando más sola. De hecho, la protagonista vive en soledad, ya que no tiene de quien despedirse –aparte de su padre fallecido– cuando toma el bote en el Lago Titicaca.

Además, Lina se muestra, regularmente, en estado de alerta y tensión por el miedo que le provoca el conflicto de la trama. No obstante, no siempre se le ve preocupada, ya que muestra algunas sonrisas, sobre todo lo hace cuando ella decide emprender sus proyectos personales, como es el caso de su diario audiovisual –para contar sus experiencias– y su viaje en el Lago Titicaca –para enfrentar sus miedos. En ese sentido, ella se siente mejor cuando sabe que está compartiendo y confrontando sus temores de alguna manera.

Entonces, podemos notar que el rol protagónico es interpretado por un personaje femenino y joven, un par de años menor que la autora de esta obra. Ella tiene problemas de salud

emocional o espiritual por el miedo con el que constantemente vive. Sin embargo, trata de buscar soluciones, siendo su proyecto de diario audiovisual quizá su última apuesta por ser comprendida y acompañada –antes de la aparición de los espíritus guardianes. Además, no expone problemas económicos, por lo que podemos entender que tiene cierta comodidad que le permite estudiar y, así mismo, tomar la decisión de tomar un viaje cuya duración y costo son desconocidos.

Conflicto: Lina es acosada y, en sus palabras, atacada por espectros malignos que se presentan ante ella en la forma de seres humanos aterradores. Esta temática, orientada a explorar las conexiones entre el mundo físico y el mundo espiritual, es recurrente en la región Puno. Incluso, el largometraje de ficción *Yana-Wara* presenta la premisa de la posesión del cuerpo, así como los cortometrajes *Llamado* y *Apalla, el último sabio*.

Objetivo dramático de la protagonista: durante la entrevista, la autora me contó que el objetivo de Lina es comprender las razones que expliquen su conexión con los espectros malignos. Este propósito también es manifestado en el guion, cuando Lina está apunto de subir al bote y le cuenta a su padre, en “voz en *off*”, que busca “recibir respuestas” con la guía de la pareja de espíritus guardianes. Por lo tanto, su verbo es comprender.

Antagonista y caracterización: si bien podría parecer que los espectros son los personajes antagónicos, no lo son, ya que en esta obra no manifiestan acciones que busquen impedir el objetivo de Lina. Así mismo, la guionista me contó que Lina también cumple el rol de antagonista cuando su personalidad temerosa domina sus decisiones. Por lo tanto, *Alma vieja* es una obra que explora el conflicto interno de una mujer joven, quien no comparte sus experiencias paranormales con otras personas, que escapa cuando se siente atacada por los espectros, y que considera la opción de declararse loca. Todas estas acciones, guiadas por el miedo, la alejan de su objetivo dramático.

Verdadera personalidad de la protagonista: si bien resalté que la protagonista tiene una personalidad temerosa, ella demuestra valentía en el clímax del segundo acto, cuando decide aceptar la invitación de la pareja de espíritus guardianes. Según lo analizado, esta personalidad se activa porque la pareja le muestra empatía y le garantiza acompañamiento. Sin embargo, como la historia no tiene un final, no es posible afirmar que Lina se mantenga valiente cuando enfrente sus temores, quizá en soledad.

Personajes secundarios y su función narrativa: todos los personajes secundarios interactúan con Lina, y son: el padre, quien es su apoyo emocional de la infancia; el primer espectro maligno, quien se le presenta en la forma de un hombre y aparece en su niñez; el segundo espectro maligno, quien se le presenta en la forma de un bebé e incrementa su miedo; el

primer espíritu guardián, quien se presenta en la forma de Lina cuando era niña y le conduce hacia una cafetería; el mesero de la cafetería, quien con su presencia le ayuda a distinguir lo real de lo espiritual; y la pareja de espíritus guardianes, quienes le explican su conflicto y le ofrecen ayuda.

Como podemos observar, ningún personaje secundario cumple una función narrativa que sea antagónica al objetivo de Lina –comprender su conexión con el mundo espiritual. En ese sentido, las funciones que cumplen son: impulsar la trama (los espectros malignos y los espíritus guardianes) y caracterizar a Lina (el padre de Lina y el mesero).

Elementos simbólicos y su función narrativa: entre los elementos simbólicos creados para contar esta historia, puedo mencionar que el más resaltante es el caramelo que Lina prueba de niña y de adulta. Según lo analizado, en la escena del *flashback*, el padre de Lina le ofrece a su hija un caramelo para que su ánimo se tranquilice; y en la escena del bote, ella toma un caramelo y muestra serenidad mientras se va alejando de la ciudad de Puno. Es en esta escena donde el caramelo adquiere una función simbólica y narrativa, ya que, simbólicamente, este elemento representa el amor que el padre le ofrecía a Lina cuando estaba vivo; y narrativamente, indica que su recuerdo está presente en la vida de Lina y que es lo más valioso que ella tiene.

#### E. Análisis de la estructura narrativa del filme: composición del género y mensaje

Forma narrativa –“el viaje” o “el ritual de ocasión””: según lo analizado, la obra adquiere una forma narrativa que coincide con “el ritual de ocasión” que plantean Cooper y Dancyger (2012) para cortometrajes. Los autores indican que este tipo de historias muestran una situación particular o evento –diferente a lo cotidiano– del cual la protagonista puede salir victoriosa o no. En el caso de *Alma vieja*, este evento ocasional se refleja en la aparición de un nuevo tipo de espectros, quienes no la atacan, sino la ayudan. El final del guion muestra que Lina confía en ellos, pero no se sabe si saldrá victoriosa de este encuentro.

Tono: la obra genera una sensación de estar dentro de una pesadilla y una realidad al mismo tiempo. Siendo un poco difícil distinguir entre la narración de eventos realistas y espirituales, ya que ambas situaciones se yuxtaponen en la historia. De hecho, los personajes secundarios, “humanos comunes” y “espíritus encarnados en humanos”, del guion tienen la función de facilitarle a Lina –y en extensión a la audiencia– el reconocimiento una u otra realidad.

Género: *Alma vieja* pareciera ser la historia de una pesadilla porque la protagonista percibe espíritus encarnados en seres humanos que sólo se manifiestan ante ella para atemorizarla

o ayudarla, por lo que esta obra podría ser considerada como un hiperdrama, teniendo en cuenta la naturaleza sobrenatural de la trama y personajes; sin embargo, como veremos en la categoría de “voz de la autora y mensaje”, este filme carece de una lección moral que comunique una conducta comunitariamente correcta, siendo esta un atributo esencial del hiperdrama.

Ante la ausencia de una lección moral, esta investigación plantea que *Alma vieja* puede ser considerada como un melodrama, teniendo en cuenta que el tono del melodrama tiene mayor margen de alejamiento del realismo cuando se trata del cortometraje, siendo en este caso un tono subjetivo parecido a una pesadilla. Adicionalmente, según lo revisado en el marco teórico, el melodrama se sostiene en la identificación de la audiencia con el personaje principal, cuyos dilemas son realistas, y cuyo arco dramático es siempre un viaje interior. Estos atributos esenciales del melodrama están presentes en la obra de análisis, ya que Lina siempre se encuentra en un conflicto interno por entender lo que le sucede; así mismo, sus emociones y acciones no son exageradas, por lo que su comportamiento frente a hechos sobrenaturales son realistas.

Cabe mencionar que, según Robin Wood (como se cita en Walker, 2025, p. 14), los géneros son raramente específicos, existiendo una constante mezcla dentro de una película. Quizá por esa razón *Alma vieja* fue creada para participar en un festival de cine de terror, así la guionista considere que su género es el suspenso sobrenatural o surreal: “[...] lo que le han atribuido [en el festival] es terror [...], pero yo la verdad no lo veo tanto como terror, lo veo más como ficción [...], suspenso, surreal suspenso, sobrenatural” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Posiblemente, este cortometraje de estudio pueda ser considerado como un melodrama de espíritus, según la propuesta de Michael Walker (2025), quien en su libro *Modern Ghost Melodramas* plantea que las historias de fantasmas, así como de espíritus, pueden ser clasificadas como filmes de terror o filmes melodramáticos, siendo que la naturaleza del fantasma determina –por lo general– la distinción entre ambos géneros. Según el autor, aquellos fantasmas que son “máquinas de matar” se orientan al terror; mientras que aquellos que buscan venganza, justicia o son “mensajeros de la muerte” se orientan al melodrama, ya que el personaje humano –sujeto de su atención– adquiere el objetivo de comprender lo que le está ocurriendo, siendo éste el mismo propósito de Lina en *Alma vieja*.

Voz de la autora y mensaje: según Cooper y Dancyger (2012), la voz u opinión del guionista acerca de la historia puede estar integrada a ella o, sino, destacada sobre ella. Además, los autores agregan que la diferencia entre una y otra configuración radica en el objetivo narrativo

de la escritora. En ese sentido, la opinión de la autora se integra a la historia cuando busca que su audiencia se identifique y tenga empatía con la protagonista; en cambio, la voz de la autora destaca sobre la historia cuando busca que la audiencia reflexione acerca del personaje y la situación que está viviendo.

En el caso de *Alma vieja*, podría decir que la opinión de la autora se integra a la historia y, en su defecto, a las acciones, emociones e ideas de Lina; ya que, según lo observado, el guion propone una estructura orientada a la identificación y empatía emocional con la protagonista. Así mismo, la ausencia del tercer acto de resolución en la trama propicia que no se presente una reflexión sobre sus aciertos o errores. Por lo tanto, el mensaje que emerge del guion es que la realidad espiritual existe y puede ser aterradora si no es comprendida y acompañada, ya que así lo vive Lina.

Otro mensaje que surge, luego del análisis del guion, es que los problemas pueden afectar en menor medida a la salud emocional y/o espiritual si se tratan en compañía. Este mensaje no fue planteado por la guionista cuando conversamos acerca de *Alma vieja*, pero sí fue mencionado cuando me contaba sobre su historia de vida, en la que ella pudo comprender su propia conexión con el mundo espiritual gracias, en parte, a su red de apoyo. En ese sentido, considero que este mensaje es pertinente como hallazgo del análisis, teniendo en cuenta que se trata de una historia autobiográfica, pero no es el mensaje de la obra en sí.

Cuando le pregunté a Guadalupe sobre el mensaje de su obra, me contó que no existe uno en específico, sino que ella quería representar una realidad vivida en carne propia: la conexión de una mujer andina común con el mundo espiritual. Entonces, según lo analizado, puedo decir que existe una coincidencia con lo que la escritora quiso manifestar.

“En el caso de *Alma Vieja*, no es que tenga un mensaje de por medio. *Alma Vieja* tenía sólo un objetivo: ser un corto de terror para *Infierno en los Andes Fest*. [...] Yo quise interpretar [...] cómo alguien, un civil, una persona normal, podía tener esta conexión con lo espiritual y el miedo que puede infundir eso” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Adicionalmente, cuando la obra se encontró con la audiencia, no se propició una conversación orientada a la reflexión o intercambio de experiencias; en su lugar, el público podría haber sentido empatía con las emociones de Lina, ya que, según el testimonio de la autora, mostraron curiosidad por el desenlace de la historia y tuvieron mayor miedo cuando supieron que la obra se basa en hechos reales.

“El comentario que más me han dado es: ¿y ahora qué pasa?, ¿y qué pasa luego?, ¿cómo continúa? [...] Me hablaron un poco de ¿cómo se había creado?, es lo mismo que te dije a ti, tiene cosas de la vida real, como que se asustaban más” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Puedo mencionar que en este testimonio observamos que, según la teoría de brechas de McKee (2011), la ausencia de final en *Alma vieja* genera que su audiencia haya iniciado un proceso de creación de inferencias e hipótesis sobre lo que podría ocurrir con Lina en el Lago Titicaca, el cual no fue cerrado por la autora, por lo que esta historia contaría con múltiples construcciones del final en la mente de las diversas miradas que interactuaron con la obra (Bordwell, 1996).

De lo revisado en este análisis, puedo reflexionar sobre la influencia del proceso creativo en la composición del guion. Como se observó, la autora no tuvo tiempo para escribir un final, por lo que apostó en mostrar a Lina tratando de entender lo que le sucede, pensando quizá en ella misma en algún momento confuso de su historia de vida. Es así que Guadalupe, conscientemente o no, siguió los parámetros que establece la teoría para estos casos, donde se permite la ausencia de final siempre y cuando el guion presente a un personaje con quien sentir identificación. Quizá por esa razón, la audiencia de *Alma vieja* sintió curiosidad por saber que tan ficticia era la historia, ya que es probable que se hayan identificado con Lina.


### 5.3.2 Cortometraje *T'ikariy*, escrito por Rubén Quincho

*T'ikariy* es un cortometraje de ficción que fue escrito y dirigido por Rubén Quincho entre los años 2019 al 2024. Esta obra audiovisual fue producida en el centro poblado Alto Collana, perteneciente al distrito de Macarí de la provincia puneña de Melgar. En la actualidad, la película sólo se exhibe en circuitos de festivales nacionales e internacionales. No obstante, el guionista considera publicar la obra virtual y gratuitamente en internet, una vez que su ciclo de festivales haya concluido.

Argumento: la historia tiene como protagonista a una niña quechua-hablante de ocho años, quien es huérfana de madre, vive con su padre, y se dedica a pastorear los rebaños de ovejas junto a su gato cachorro. Un día, la niña sufre un grave accidente, del cual ella busca recuperarse confrontando la severidad de su padre y la atención restrictiva de la posta de salud.

#### A. Ficha técnica

Ficha de <i>T'ikariy</i>	
Datos de la película	Autores y autoras

<p><b>Año escritura de guion:</b> 2019-2021.  <b>Año estreno:</b> 2024.  <b>Duración:</b> 20:55 minutos.  <b>Idioma:</b> Quechua y español.  <b>Género:</b> Drama.  <b>Estímulos económicos del MINCUL:</b> Ganadora del concurso de proyectos de cortometrajes 2021, con un monto de 29,050.00 soles.  <b>Locación:</b> Centro poblado de Alto Collana, Macarí, Melgar.  <b>Empresa productora:</b> Kimcho Films.  <b>Enlace tráiler:</b>  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=8fdtDY29msM">https://www.youtube.com/watch?v=8fdtDY29msM</a>  <b>Enlace película:</b> No disponible.  <b>Premios y reconocimientos:</b>  5to. Festival de Cine Latinoamericano en Lenguas Originarias. Mejor cortometraje.  4to. Festival de Cine Disidente. Mejor cortometraje.  2do. Festival de Cine Quechua. Mejor cortometraje de ficción.  4to. Festival Hanan Cine. Mejor cortometraje regional.</p>	<p><b>Guion:</b> Rubén Quincho.  <b>Dirección:</b> Rubén Quincho.  <b>Fotografía:</b> Joseph Lora.  <b>Producción:</b> Edith Cajavilca.  <b>Edición:</b> Joseph Lora, Ruben Quincho, Edson Mamani.  <b>Sonido:</b> Luis Raúl Cotaluque.  <b>Intérpretes:</b> Angelina Nicol Morales, Luis Eudes Escobar, Edith Cajavilca.</p>
<b>Sinopsis</b>	
<p>Florcita, una niña quechua-hablante de ocho años, reside con su padre viudo en los Andes del Perú. Suele pastorear sus rebaños. Un día sufre un accidente al ser golpeada por un carnero y caer al suelo. Al notar gotas de sangre de su nariz se dirige a la posta médica de su pueblo, pero no es atendida por el personal de salud porque ellos no hablan quechua.</p>	
<b>Fotograma</b>	
	

Fuente: Los datos técnicos son una elaboración propia. La sinopsis y el fotograma es una elaboración del autor.

### **B. La experiencia en la escritura del guion: idea, motivación y proceso**

Cuando le pregunté a Rubén ¿cómo nació la idea de *T'ikariy?*, me contó una experiencia personal. Él estaba cenando en una pollería céntrica de la ciudad de Juliaca, cuando una niña ingresó al local para vender turrónes. La niña vestía humildemente y cargaba un gato blanco entre sus brazos. Rubén se impresionó por esta imagen y sintió lástima por ella. Fue entonces que se dijo a sí mismo: “si estoy buscando algo [una idea] para hacer un corto, algo que quiero hacer, es ella” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Si bien la idea surgió de una imagen que se impregnó en la memoria emocional del autor, la historia fue motivada por una necesidad de denunciar, por lo menos, dos problemáticas

sociales que se presentan en la región Puno y que perjudicaron a su hermana mayor: la violencia contra la mujer y un sistema de salud deficiente en las zonas rurales.

“[...] nace desde ahí que la historia *T'ikariy* es una dedicación a ella [hermana], porque mi hermana fallece en parto. Quizás ha sufrido algunos golpes de la vida de parte de su esposo, de parte de la sociedad, entonces yo trato de retratar a ella en *T'ikariy*” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Una vez que Rubén vinculó la imagen de la niña rural con el recuerdo de su hermana mayor, escribió la historia en una noche y un día, acompañado con el *akullir* de la hoja de coca. Si bien esta primera escritura fue rápida, componer el guion literario le representó un reto mayor. Así fue que el autor tuvo una primera versión del guion en el 2019; y una segunda versión, en el 2021. Además, este proceso fue acompañado por sus maestros en cinematografía de la región Puno, quienes, al ver el guion, se interesaron en mejorarlo con sus consejos, recomendaciones y enseñanzas.

Adicionalmente, Rubén me contó que la segunda versión del guion de *T'ikariy* fue revisada por uno de sus actores, durante el rodaje, para perfeccionar la escritura del quechua y su pronunciación. En este testimonio observamos que el guion sigue construyéndose incluso en las siguientes etapas de la realización audiovisual; además, evidencia el reto que implica crear historias en lenguas originarias.

“[...] la ayuda ha sido bastante fuerte del actor de *T'ikariy*, el antagonico, el papá de Florcita. [...] [Él es] docente de quechua también, él habla bastante quechua. Entonces, él me ayudó en la escritura, cómo debería escribirse, cómo se debería pronunciar al quechua. Eso lo hicimos ya en los ensayos, en los rodajes mismos” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Por otro lado, teniendo en cuenta que *T'ikariy* es una obra que retrata experiencias personales, le pregunté Rubén si hubo alguna escena que le haya costado escribir por causa de su carga emotiva. El guionista me contó que varias escenas le provocaron llanto en su momento, ya que el recuerdo de su hermana se proyectaba en las tragedias que escribía para su protagonista, Florcita. Este testimonio resonó en mi experiencia porque también escribí escenas trágicas pensando en mi hermana mayor, puedo compartir que la emoción se revive y es inevitable llorar sin consuelo.

“Estaba escribiendo, y cada escena que yo hacía, era muy sensible que me ponía a llorar. Yo lo vivía ese momento, cómo estaba sufriendo Florcita, cómo se puede maltratar, [...] *picchaba* coca y lloraba, se me pasaba, había otra escena donde le

maltrataba, me ponía a llorar. Recordaba a mi hermana, seguía escribiendo” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

En la siguiente sección revisaremos la representación del mundo rural, complejo y problemático, que construyó Rubén para la niña que cargaba un gato en sus brazos, como si éste fuera un muñeco.

### C. Análisis de la estructura narrativa del filme: estructura dramática

Acto I o planteamiento: en el primer acto de este guion conocemos a la protagonista llamada Florcita; y también son presentados su mamá y papá, Maribel y Florencio.

En la primera escena de la historia, Maribel llama a Florcita para comer juntas una merienda. Florcita le pide que le regale una muñeca por navidad, su madre acepta y se abrazan. Luego de esta escena, se muestra el título de la obra.

En la siguiente escena, Florcita prepara el desayuno en la cocina, la cual también es su habitación. Luego de prender el fogón de barro, ella juega un momento con su gato cachorro, Toñito, hasta que el llamado de su padre, Florencio, la hace regresar a la cocina. El padre le regaña porque el desayuno no está listo, diciéndole que su madre ya lo hubiera preparado. Luego, Florcita le recuerda a Florencio que es navidad y le pregunta si le puede regalar una muñeca, lo cual ocasiona que él la regañe por segunda vez. Siendo ésta la última escena del primer acto.

Hasta este momento de la historia observamos algunos aspectos relevantes: Maribel se encuentra ausente de casa, Florcita toma los roles de su mamá en la cocina, y Florencio la regaña con facilidad.

Punto de giro I o incidente catalizador: este evento ocurre en el minuto tres de la historia, aproximadamente. Florcita ingresa al canchón de ovejas llevando en sus brazos a Toñito, a quien pone en el suelo agachándose con cuidado; al levantarse, ella es empujada por una oveja y cae al suelo. Este evento es el primer punto de giro porque inicia el movimiento de la historia hacia eventos no cotidianos, donde la protagonista se siente mareada y trata de recuperarse.

Acto II o relaciones, complicaciones o búsqueda de soluciones: en el segundo acto se presentan personajes secundarios que interactúan con Florcita y Florencio; así mismo, se narran algunas complicaciones para la protagonista en su búsqueda de soluciones. Adicionalmente, se presenta una trama secundaria que es protagonizada por Florencio, la

cual se entrelaza con la trama principal de Florcita; sin embargo, para una mejor comprensión, contaré la subtrama en un solo apartado.

Al inicio del acto dos, Florencio llega a casa montado en su caballo y no encuentra a las ovejas. Enfurecido, el padre reniega contra su hija y la llama a gritos. La protagonista, quien yace en el piso del corral, despierta por los gritos de su padre, se toma la cabeza con su mano y se levanta lentamente para ir donde él. Cuando Florencio la encuentra, la castiga severamente con una correa y luego se retira en su caballo.

En la siguiente escena, Florcita retoma sus actividades de pastoreo junto a Toñito hasta que ella sangra por la nariz, siente un dolor cabeza y mareos. La niña se recupera y va hacia la posta de salud de su pueblo, cargando a su gato. Ya estando dentro de la posta, una enfermera la acude, hablándole en español, y la niña le responde en quechua que le duele la cabeza. La enfermera continúa hablando español y le pregunta por su mamá, ya que la posta no atiende a niños solos. Florcita, al escuchar la palabra “mamá”, le responde en quechua que no tiene mamá y repite que le duele la cabeza. La enfermera, al no entender su lengua, le dice que espere un momento y se retira.

Florcita se queda parada y es acudida por una segunda enfermera, quien la atiende amablemente en español. Florcita le explica en quechua lo que le sucedió y la nueva enfermera le explica que no le entiende, sin embargo le hace algunas preguntas que la niña sí puede responder. Por ejemplo, le pregunta si ella tiene Documento Nacional de Identidad (DNI), a lo que Florcita mueve la cabeza en negación. La enfermera le pregunta su nombre, y la niña responde: “Flor de María Chura Guzmán”. Luego de estas preguntas, la enfermera le facilita el ingreso al consultorio del doctor.

Hasta este momento del inicio del segundo acto, la protagonista no ha podido explicar su accidente ni a su padre ni a las enfermeras de la posta médica, por lo que su búsqueda de solución se está complicando, quedando sólo la esperanza de que el doctor la pueda atender en quechua.

Subtrama: la trama secundaria se enfoca en Florencio y se divide en dos partes, cada una mostrando su rutina en un día festivo religioso.

En la primera parte, Florencio se encuentra dentro de un salón de una iglesia cristiana, donde recibe el sermón del pastor, quien proclama que una persona debe ser cariñosa con sus familiares, mientras tanto Florencio baja la cabeza en señal de vergüenza por el castigo que le dio a su hija. Luego, el pastor solicita el diezmo a sus “hermanos”.

En la segunda parte, Florencio se encuentra con un amigo en una calle del pueblo, su amigo le invita a beber cervezas y él acepta. Mientras están sentados cerca de la vereda de la tienda, el amigo le pregunta a Florencio por su hija, y él le responde que Florcita le hace renegar; además, le cuenta que ella dejó escapar a las ovejas en la mañana. El amigo le advierte que él no debe castigar a su hija, a lo que Florencio le intenta explicar que la ausencia de su esposa le está afectando, pero es interrumpido por el pedido de cervezas.

Como se observa, en la subtrama se caracteriza un poco más a Florencio, quien busca ayuda en la religión para superar la muerte de su esposa, pero cae en vicios como el alcohol. Así mismo, la sociedad le repite que no debe castigar a su hija, pero él no puede evitar su sentimiento de enojo cuando la ve.

Falso final: este evento se ubica al final del segundo acto. Florcita sale de la posta médica aparentemente recuperada, ya que se dirige a su casa dando brincos mientras carga a Toñito. Estando en el parque del pueblo, la protagonista observa, por un instante, a un grupo de niñas que juegan con sus muñecas. En ese momento, un huayno llama su atención y observa a su padre que está tomando cervezas, la niña quiere llamarlo, pero se arrepiente y cruza por la espalda de Florencio para no ser vista por él. Ya estando lejos de su padre, Florcita sigue su camino dando brincos.

Luego de una elipsis, Florcita se encuentra sentada en la rivera de un riachuelo, donde come *chikuru* –raíz andina de la región. Al otro lado del riachuelo se encuentra el rebaño de ovejas que ella está pasteando; cuando la niña levanta la cabeza para vigilarlas, observa a una muñeca vieja en el agua, la recoge y le dice a su gato: “mamá nos ha enviado esta muñeca”.

Entonces, se presenta un corte a un *flashback*, donde se escuchan llantos en una habitación. A la luz de una vela, Maribel yace enferma sobre una cama y es acompañada por Florcita, a quien le dice que vele por su padre y le promete regalarle una muñeca; luego de ello, Maribel fallece. Florcita llora desconsoladamente abrazando a su madre, terminando así el *flashback*. De nuevo en el presente, la niña suspira, seca sus lágrimas y le dice a su gato: “vamos a la casa a jugar con la muñeca”.

Hasta este momento, podríamos decir que ocurre un falso final donde pareciera que el doctor atendió debidamente a Florcita en la posta de salud. Además, podemos observar que ella obtiene un regalo simbólico de su madre fallecida, una muñeca, la cual llega para alegrarle su navidad luego de las complicaciones que tuvo. Lo único que no está resuelto es la relación con su padre, por lo que entenderíamos que la historia continúa.

Punto de giro II o crisis: es de noche y Florencio llega a casa con un panetón. Mientras él se aproxima a su habitación, llama a su hija y se dice a sí mismo que seguro ella está jugando. Sin embargo, Florcita yace semiconsciente en el piso, sosteniendo su muñeca y sangrando por la nariz. Muy preocupado, Florencio le pregunta ¿qué le ha pasado?, y la niña le cuenta sobre su accidente de la mañana y, además, le pide que le lleve al hospital porque a él sí le van a hacer caso. Con este diálogo, Florencio se entera del accidente y de que ella fue sola a la posta de salud. Con prisa y desesperación, el padre lleva a su hija en brazos a la posta de salud gritando por ayuda, mientras se desata una lluvia tormentosa.

Acto III o acto de resolución: el tercer acto se desarrolla en los últimos cuatro minutos del cortometraje. En el inicio de este acto, Florencio llega a la posta de salud, la cual se encuentra cerrada con un candado. El padre de Florcita hecha a su hija en el suelo y la abriga con su saco, mientras con sus manos zarandea las rejas de la puerta de la posta, pidiendo ayuda.

Clímax: Florencio le pide a su hija que resista, y ella le responde, cito: “ya no llores, yo adelantaré con mamita”. Luego, el padre le pide perdón a Florcita por haberla maltratado y, además, le comenta que estaba enojado ese día porque no tenía dinero para dar el diezmo. La protagonista, con sus últimas fuerzas, le pregunta: “¿por qué en la iglesia eres buena persona, pero conmigo no eres así?” Entonces, se presenta un corte a un *flashback*, en el cual Florencio y Florcita cenan en la cocina a la luz de una vela. La niña le dice que quiere ir a la escuela; y Florencio le regaña, terminando así el *flashback*. De regreso al presente, Florencio se disculpa nuevamente ante su hija, la abraza llorando y Florcita muere en sus brazos, mientras se observa que ha sangrado por la boca, y que su muñeca ha caído al piso boca abajo.

Resolución: mientras Florencio llora desconsoladamente, en el cielo estallan unos fuegos artificiales, ya que es medianoche y en el pueblo están celebrando la navidad.

#### D. Análisis de la estructura narrativa del filme: composición de personajes

Protagonista y caracterización: la protagonista de esta obra es una niña quechua-hablante de ocho años, que fue bautizada como Flor de María, a quien de cariño la llaman Florcita. Según la información del guion, probablemente, su nombre provenga de la unión de los nombres de sus padres, Florencio y Maribel, lo cual significaría que la familia era feliz y unida cuando la mamá estaba con vida. En ese sentido, el nombre de la protagonista adquiere una función narrativa, ya que permite ampliar el mundo ficticio de la historia.

Es así que Florcita es una niña que trata de adecuarse a una nueva realidad donde es huérfana de madre. Por ello, ante la ausencia del amor materno, la niña se ampara en su

relación con su gato cachorro, Toñito, a quien trata como a un bebé; sin embargo, ella no comparte momentos afectivos con su padre o con otras personas, por lo que vive en soledad. Así mismo, la ausencia de su madre hace que ella asuma sus roles en la cocina y en el pastoreo de ovejas.

Conflicto: según lo analizado, en esta obra se presentan dos conflictos principales, donde uno es un poco más difícil de superar que el otro. Por un lado, está la relación entre hija y padre, donde la primera quiere dar amor y el segundo se lo niega; por otro lado, está el accidente que sufre la protagonista, el cual altera su vida normal porque le ocasiona dolores de cabeza, mareos y sangrados de nariz. Éste último conflicto es el más difícil de superar en el final de esta historia, porque Florcita puede reconciliarse con su padre, pero no puede evitar la muerte provocada por su accidente.

Objetivo dramático de la protagonista: según lo analizado en el guion, el objetivo dramático de Florcita es recuperar su salud, lo cual es correspondiente al conflicto principal de la historia. Por otro lado, según lo que me contó Rubén en la entrevista, el objetivo de Florcita se refleja en el verbo cuidar, ya que ella cuida primero a su padre –por encargo de su madre– y luego se cuida a sí misma cuando se ve mal de salud. Al respecto, considero que el acto de cuidar corresponde más a un rasgo de comportamiento, el cual permite que la protagonista pueda plantear sus propósitos.

Antagonista y caracterización: en esta historia se presenta una fuerza antagónica que no es humana y se manifiesta en una posta de salud, que se localiza en el pueblo más cercano de la casa de Florcita. Si bien a primera vista no pareciera coherente que un centro médico del Estado cumpla un rol obstructivo para la salud de la protagonista, en la trama del guion se observa que el personal de esta posta no tiene la capacidad de atender a pacientes quechua-hablantes, discriminando a Florcita de su atención médica. Así mismo, esta institución estatal restringe el acceso a los servicios médicos a niños y niñas que no tengan DNI y cuyos padres no estén presentes. Aunque estas restricciones fueron, en cierta medida, superadas por la protagonista, el obstáculo que no pudo vencer fue la puerta cerrada con candado de la posta de salud en la medianoche de navidad, ocasionando que su atención médica fuese negada.

Verdadera personalidad de la protagonista: líneas arriba mencioné que Florcita tiene una personalidad cuidadora. Ciertamente, en el clímax del guion, la niña trata de calmar a su padre –quien llora desconsoladamente– y le explica que ella se está adelantado con su madre; luego, en una segunda línea, le cuestiona, serenamente, sobre su doble actitud, donde él es bueno en la iglesia, pero no con ella; dejándole así, una reflexión. Estos diálogos

me llevan a pensar que Florcita es altruista, ya que incluso en su lecho de muerte intenta calmar y aconsejar a su padre, quien se quedará solo.

Personajes secundarios y su función narrativa: dentro de los personajes secundarios, resaltan el padre y la madre de Florcita, Florencio y Maribel. El primero tiene un rol importante durante toda la obra, incluso la subtrama es protagonizada por él. Su papel es antagónico en los dos primeros actos dramáticos, donde se opone a corresponder el cuidado y amor que su hija le ofrece, este aspecto también es reconocido por el autor de la obra. Sin embargo, en el tercer acto, Florencio se convierte en el personaje que ayuda a la protagonista con su último intento por sobrevivir; de esta manera, él tiene un cambio drástico en su personalidad, el cual corresponde a la urgencia de la escena de crisis, donde pasa de ser punitivo y egoísta a ser protector y humilde.

Por otro lado, Maribel aparece en la introducción de la historia para representar el bonito amor de madre que le ofrecía a su hija, antes de morir; de esta manera, se siente un vacío cuando Florcita carece de ese amor y atención. Por otro lado, cuando Maribel está en su lecho de muerte, le encarga a su hija que cuide a su padre. Esta escena me hace pensar en que, ante los ojos de la madre, Florcita tenía mayor fortaleza emocional que el padre, incluso en ese momento; por lo tanto, Maribel cumple con la función narrativa de caracterizar a la protagonista. Así mismo, este personaje también impulsa la trama, mediante su promesa de regalarle una muñeca a su hija, la cual en su momento se convertirá en un elemento simbólico de la historia.

También se presentan otros personajes secundarios que se relacionan o bien con Florcita o bien con Florencio. Aquellos que tienen contacto con la protagonista, tienen la función de impulsar la trama y dar información sobre ella, siendo las enfermeras de la posta de salud, por quienes nos enteramos, por ejemplo, que la niña es huérfana de madre, y por quienes se logra que ella ingrese al consultorio del doctor. Por otro lado, los personajes que interactúan con Florencio tienen la función de caracterizarlo. Por ejemplo, el pastor cristiano hace relucir la vergüenza que él siente por sus actos violentos; y su amigo de cervezas, por su parte, permite que el padre exponga la emoción de enojo que le provoca su hija.

Elementos simbólicos y su función narrativa: según lo revisado en el análisis de las experiencias en la escritura de *T'ikariy*, el autor expuso que vio a una niña pobre que llevaba a un gato en sus brazos y que éste parecía ser su muñeco, surgiendo así la idea del guion. Es así que, narrativamente, el gato comunica tanto el descuido afectivo como la escasez de recursos económicos que afectan a la protagonista, quien en el inicio de la obra le pide una muñeca a su padre, y él le responde que con el gato es suficiente. Por otro lado, Florcita se

encuentra con una muñeca vieja en la secuencia del falso final, la cual, simbólicamente, representa el amor y la compañía espiritual de su madre fallecida, ya que ella le prometió darle ese regalo cuando estaba viva.

Adicionalmente, en el cortometraje se muestran elementos de la identidad cultural quechua que cumplen la función narrativa de representar la realidad rural de la historia, como son vestimentas, labores campesinas, lengua, huaynos, comidas, u otros. De esta manera, Rubén cumple con su propósito vocacional, visto en su historia de vida, el cual es revalorar al quechua como territorio, lengua y cultura.

#### E. Análisis de la estructura narrativa del filme: composición del género y mensaje

Forma narrativa –“el viaje” o “el ritual de ocasión””: según lo analizado, la obra adquiere una forma narrativa que coincide con “el ritual de ocasión” que plantean Cooper y Dancyger (2012) para cortometrajes. Esto se debe a que el accidente que sufre Florcita es casual y no buscado. De hecho, antes del accidente, Florcita solamente quería que le regalen una muñeca, pero después del accidente, la protagonista quiere recuperar la salud y deshacerse de los malestares que ahora la acompañan: dolor de cabeza, mareos, sangrado de nariz. Este suceso ocasional hace que ella salga de casa en busca de solución. Cabe agregar que la forma narrativa hubiera sido “el viaje” si ella salía de casa con el propósito de encontrar una muñeca; es decir, buscando la aventura.

Tono: la obra tiene un tono realista, donde las vestimentas, costumbres, y otros elementos de la identidad cultural quechua, permiten la identificación de un drama perteneciente al ámbito rural.

Género: el género de *T'ikariy* es el melodrama porque la historia es realista en esencia, en el sentido que ésta muestra vivencias de personas comunes de las zonas rurales de la región Puno (Cooper & Dancyger, 2012). Además, no se muestran escenas sobrenaturales o fantásticas. Cabe mencionar que, posiblemente, la escena donde Florcita encuentra una muñeca vieja tenga una carga poética, ya que pareciera ser un regalo enviado por el espíritu de su madre fallecida. Sin embargo, este tipo de coincidencias suelen ocurrir en la vida del ser humano, dotando de significado a su existencia.

Voz del autor y mensaje: según Cooper y Dancyger (2012), la voz u opinión del guionista se destaca de la historia cuando ésta ha sido diseñada con ciertos elementos narrativos, como pueden ser: una trama amplia, donde la atención se dirige a los eventos y no tanto a las emociones de los personajes; y también, un tercer acto de resolución, donde el autor exponga una conclusión acerca de los hechos presentados.

Esta configuración se presenta en el guion de *T'ikariy*, por lo que la opinión del autor destaca en la historia, la cual cuenta con varias críticas que pueden ser extraídas de la trama principal y de la subtrama, como son el maltrato infantil, el sistema de diezmos, los servicios públicos negados, el alcoholismo, entre otras.

Así mismo, Rubén me comentó en la entrevista que *T'ikariy* fue escrito con el propósito de transmitir dos críticas sociales principales: la primera es el rechazo del maltrato infantil por parte de los padres de familia; y la segunda es la denuncia de las postas de salud que discriminan su atención a personas quechua-hablantes, o que niegan su servicio a quienes no cuentan con DNI o Sistema Integral de Salud (SIS).

“[...] con *T'ikariy* trato de concientizar a la gente, bueno a los papás. Uno, por el maltrato infantil, porque muchas veces los papás somos muy buenos quizás afuera en la calle [...], pero en la casa hay veces somos peores que un ser humano, nos desquitamos quizás con los hijos. [...] Y lo otro [...] si una niña te está pidiendo apoyo es porque necesita algo, así que no hable castellano. Más allá de estar viendo si habla castellano o si tiene SIS, creo que debería ser atendida” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Por último, en la etapa de exhibición de la obra audiovisual, según me contó Rubén, se produjeron espacios de diálogo con la audiencia, donde surgieron intercambios de experiencias y opiniones reflexivas. Por lo tanto, las críticas sociales del autor fueron transmitidas.

“[En Cusco] algunas mamás, algunas señoritas del lugar se acercaban, me decían “hermosa película”, “me ha hecho llorar”, “me ha hecho recordar”, me empezaron a comentar “yo también”, “mi hija así”, “he visto una niña así”, “en Cusco hay muchas historias de esto”, “esto es así, esto es aquello”. Yo me sentí feliz por ese lado” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Así mismo, Rubén me contó que varias personas lloraban en las proyecciones, lo cual significa que también se generó identificación con la protagonista y su conflicto.

“[En Juliaca] cuando terminé de presentar, prendimos la luz y veo a la mitad de personas [...] llorando; y cuando lo vi esa vez, yo quería llorar, en su momento dije [...] “han sentido lo mismo que yo” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

En lo que respecta a la historia de *T'ikariy*, cuando pienso en el final trágico, inevitablemente imagino situaciones en las que Florcita pudo haber sido salvada. Las cuales, me conducen a

reparar todas las críticas sociales que Rubén expresó por medio del guion. Es así que la frase “si tan solo” puede llevarnos a pensar en todo lo que debería corregirse en el mundo ficticio de la obra. Sin embargo, el final representa una aceptación de la muerte por parte de la protagonista, donde ella no trata de escapar de su realidad pensando en otras situaciones, o renegando de su suerte, o culpando a su padre o al doctor de la posta de salud; sino que, piensa en lo que viene, en su esperanza de reunirse con su mamá y volver a sentir su amor. Posiblemente, esta personalidad es la que produce una identificación con ella –en un guion que teóricamente debería ser más reflexivo que emocional– ya que muchos esperamos juntarnos nuevamente con el ser más amado, en el momento de dejar el mundo físico: “para mí, cuando Florcita muere es que florece en nueva vida al lado de su mamá, por eso es que [la obra se llama] *T'ikariy* [florecer, en quechua]” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

### 5.3.3 Cortometraje *Apalla, el último sabio*, escrito por Esau Mamani

*Apalla, el último sabio* es un cortometraje de ficción que fue escrito y dirigido por Esau Mamani entre los años 2021 al 2023. Esta obra audiovisual fue producida en la ciudad de Puno, y ha sido exhibida junto a los largometrajes que el autor ha presentado en los teatros y salas alternativas de la región Puno. Actualmente, la película cuenta con un enlace en la página *web* de *YouTube*, donde puede ser vista virtual y gratuitamente.

Argumento: la obra tiene como protagonista a una entidad –ente o ser no humano– ancestral conocida como Apalla, la cual se encarna en un hombre de setenta años que convive con los humanos de la ciudad de Puno. Un día, una mujer joven es atacada por una entidad maligna, quien controla y enferma su cuerpo. Ante esta situación, otra mujer se solidariza con ella, consiguiendo la invocación de Apalla, quien es el único que la puede sanar.

#### A. Ficha técnica

Ficha de <i>Apalla, el último sabio</i>	
Datos de la película	Autores y autoras
<b>Año escritura de guion:</b> 2021. <b>Año estreno:</b> 2023. <b>Duración:</b> 16:18 minutos. <b>Idioma:</b> Español y quechua. <b>Género:</b> Fantasía y misterio. <b>Estímulos económicos del MINCUL:</b> Sin subvención. <b>Locación:</b> Ciudad de Puno. <b>Empresa productora:</b> Legendario cine. <b>Enlace tráiler:</b> No disponible <b>Enlace película:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=qJLKR2WHGVo">https://www.youtube.com/watch?v=qJLKR2WHGVo</a> <b>Premios y reconocimientos:</b> No precisa.	<b>Guion:</b> Esau Mamani Cotacallapa. <b>Dirección:</b> Esau Mamani Cotacallapa. <b>Fotografía:</b> Esau Mamani Cotacallapa. <b>Producción:</b> Esau Mamani Cotacallapa. <b>Edición:</b> Esau Mamani Cotacallapa. <b>Sonido:</b> Esau Mamani Cotacallapa. <b>Intérpretes:</b> Fernando Herrera Atamari, Laura Rossy Pacompia, Roxana Aquipucho Huaynacho, Karen Jhoseline Maquera Oviedo, Esaú Mamani Cotacallapa.
Sinopsis	
Apalla es uno de los siete antiguos sabios inmortales que vive a orillas del Lago Titicaca, observando esta realidad, en ciertos momentos ayuda a gente que llega a contactar con él o sus aprendices. Laura	

es una universitaria que tiene problemas amorosos, ella se va a un cerro alejado de Puno llorando. Una entidad antigua aprovecha el vacío de Laura para controlarla y enfermarla. La amiga de Laura le pide ayuda a su amigo llamado Cóndor, quien invoca al Apalla. El antiguo sabio va donde Laura, y se enfrenta al Ente expulsándolo del cuerpo de Laura. El Ente huye a otra realidad y Apalla vuelve a su ciudad eterna.

#### Fotograma



Fuente: Los datos técnicos son una elaboración propia. La sinopsis y el fotograma es una elaboración del autor.

#### B. La experiencia en la escritura del guion: idea, motivación y proceso

Cuando le pregunté a Esau cómo nació la idea de *Apalla, el último sabio*, me contó que la idea se originó a partir una narración oral, la cual trata sobre una experiencia que relata el encuentro entre el Apalla y el abuelo de un amigo suyo. Además, el autor me comentó que él tenía conocimientos previos sobre esta divinidad, y sobre su relación con las mitologías que explican el origen de la humanidad; por lo tanto, la idea de la historia surgió rápidamente: “[...] desde que me contó esa historia, cuestión de segundos, ya se te arma la idea [de la película]: ¡ah, ya!, conozco la historia de los siete sabios que han fundado todas las civilizaciones del planeta” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Según me comentó Esau, Apalla tiene el poder de tele-transportarse. Esta facultad fue mencionada en la experiencia que le contó su amigo, la cual tuvo la siguiente historia: Apalla, encarnado en un adulto mayor, cosechaba papa junto a unos campesinos, entre los que se encontraba el abuelo de su amigo. Cuando los campesinos regresaban al pueblo, el adulto mayor les pidió que se adelanten ya que él quería descansar. Los campesinos le cuestionaron, pero le hicieron caso y, cuando llegaron a su destino, encontraron que el adulto mayor había llegado primero que ellos. Finalmente, el adulto mayor se presentó como Apalla, con lo que todos entendieron que él se había tele-transportado hasta el pueblo.

“En el campo [...] siempre toman el camino más corto hacia un lugar. El viejito [Apalla] nunca ha podido conseguir ventaja, a menos que se haya tele-transportado o haya volado. [...] “¿Qué cosa eres, abuelito?”, “Apalla, Apalla soy”. Si tú investigas, en los inicios de la humanidad, siempre había siete sabios que han sobrevivido después del

diluvio. Los famosos *Oannes* o *Apkallus*. [...] Entonces, coincide con eso, [...] de ahí viene esa historia” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Cuando le pregunté a Esau cuál fue su motivación para escribir este guion, me contó que él quería dar a conocer a Apalla, quien es una entidad –ente o ser no humano– perteneciente a la cultura puquina, de quien no se sabe mucho en la región Puno.

“Eso hay que tener cuidado porque esto del Apalla no saben muchos. El Apalla es más superior que un *yatiri* [sabio andino], que un sabio, que un *altomisayoc*, *pampamisayoc* [sacerdotes andinos] que hay en Cusco. Es mucho más superior y es una entidad que la gente no conoce. [...] Tenemos esas deidades ancestrales como Anchanchu, [también] de las aguas, es un tritón. Entonces, del nivel de eso es” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Por otro lado, según me contó el guionista, la historia de ficción fue escrita en uno o dos días, pero el guion literario fue escrito en un proceso que demoró aproximadamente un año, ya que Esau quería representar debidamente a la entidad divina y su historia: “[...] la guionización un año ha sido, he demorado por querer hacerlo bien. Tú sabes, la idea, la historia en una noche lo puedes armar, una noche, un día. De ahí, sazónarlo demora harto” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Además, de lo conversado en la entrevista, no se presentó algún testimonio en el que Esau comente que recurrió a experiencias personales para la creación del guion –como sí sucedió con Guadalupe y Rubén; en ese sentido, no surgió la pregunta sobre si alguna escena tuvo una carga emocional donde su bienestar se haya visto afectado.

### C. Análisis de la estructura narrativa del filme: estructura dramática

Acto I o planteamiento: el primer acto de *Apalla, el último sabio* muestra la vida normal o cotidiana de la entidad Apalla, cuando está insertada en el mundo de los seres humanos. Así mismo, se muestra una subtrama que narra la posesión de una joven universitaria, llamada Laura, por la entidad maligna conocida como Anchanchu.

En la escena de apertura, Apalla, un hombre de setenta años, camina por un paseo peatonal de la ciudad de Puno dirigiéndose al Lago Titicaca. Mientras camina, Apalla se cruza con una mujer joven y deja caer una *chuspa* –bolsa de lana. La mujer joven levanta la *chuspa* y, cuando quiere devolverla, ya no encuentra al protagonista, preguntándose a sí misma “¿dónde se habrá ido?”. Luego, ella se sienta en una banca peatonal y abre la *chuspa*, encontrando allí dos objetos pequeños, un *qero* –vaso ceremonial– y una campana. La mujer joven devuelve los objetos a la *chuspa* y mira a su alrededor, siendo esa su participación final

en la obra. En la siguiente escena del primer acto, Apalla está sentado a orillas del Lago Titicaca, juega con unos perros callejeros, y luego abre una *istalla* –manta pequeña de lana– para *akullir* la hoja de coca que ésta contiene.

Hasta este punto del guion, la historia muestra a una entidad enigmática y amistosa como protagonista, quien puede desaparecer en el instante y, además, posee objetos con aparente funcionalidad ritual. Por lo tanto, se establece que no se trata de un ser humano común y corriente, sino de alguien religioso con poderes sobrenaturales. Todo ello es narrado en dos secuencias, que juntas tienen una extensión de cuatro minutos, aproximadamente.

Subtrama: según Lübbert (2009), la trama secundaria expone acciones de personajes secundarios o información que enriquezca el desarrollo de la trama principal. En este guion, la subtrama cumple con ambas funciones narrativas, ya que introduce al antagonista de la historia y permite que se origine el posterior incidente catalizador. Cabe resaltar que este evento está compuesto por varias secuencias y su extensión ocupa la mitad del guion, ocho minutos aproximados, donde Apalla no aparece en escena, pero sí se habla sobre él.

En la primera escena, Laura, una joven universitaria, camina por unas calles desoladas de la ciudad de Puno, llorando desconsoladamente. Luego, ella sube a un cerro donde reposa y dice algunos diálogos que establecen que ella sufre de un desengaño amoroso. Estando más tranquila, Laura se toma unas fotos con su celular mientras que una sombra aparece y cruza por su espalda, pero ella no la observa. Siendo de noche, Laura camina por las calles de Puno de regreso a su casa. Ya en su habitación, ella se graba a sí misma con su celular y, vía la grabación, observa que una sombra cruza por su espalda y se asusta.

En la siguiente secuencia, siendo otro día, Laura está sentada en la banca de un parque y se muestra preocupada. Una mujer joven, llamada Karen, se cruza con Laura y, al verla, decide platicarle. Laura le cuenta que vio una sombra y que desde entonces se siente perseguida. Karen la consuela, le dice que quizá “está asustada” y le pide su número telefónico, ya que ella conoce a un amigo, quien –a su vez– conoce a otro amigo, quien podría ayudarla.

En el guion se muestra otro día en el que Laura está enferma en su cama, con síntomas de sudoración e hiperventilación. En la siguiente escena, se muestra a Cóndor, un maestro en artes marciales, quien entrena a orillas del Lago Titicaca. Karen acude a Cóndor y le cuenta el sufrimiento de Laura. Cóndor le explica que ella puede estar siendo atacada por una entidad maligna, a lo que Karen le responde que alguna vez él le contó sobre una entidad sanadora. Luego, Cóndor introduce, en sus diálogos, a Apalla, a quien presenta como, cito: “el último de los siete sabios que existe desde tiempos inmemoriales”. Seguidamente, Cóndor

le promete a Karen que intentará conversar con él. Terminando, de esta manera, la trama secundaria junto con el primer acto dramático.

Como podemos observar, en la trama secundaria se dramatiza el conflicto de la historia, la posesión del cuerpo de Laura por una entidad maligna. De lo revisado, Laura es una universitaria que está sola en la ciudad de Puno, ya que ningún familiar o amistad la cuida en su enfermedad o trata de ayudarla. Este rol de ayuda es asumido por Karen, una mujer joven que, casualmente, se encuentra con Laura y se interesa por su salud.

Así mismo, por medio de Karen emerge un elemento narrativo que es de vital importancia para la historia: la narración oral. Es así que Karen es una mujer que no se cuestiona la veracidad de las narraciones orales, ya que ella ha escuchado sobre el “mal del susto” – debilitamiento del espíritu– y también ha escuchado sobre la existencia de Apalla.

Punto de giro I o incidente catalizador: la escena comienza con Apalla, quien está caminando por un campo. Luego, se observa a Cóndor, quien está sentado en posición de meditación. Apalla observa a Cóndor desde lejos y se tele-transporta hasta pararse en su delante. En un diálogo en quechua, Cóndor le comenta que le ha llamado porque una mujer joven está enferma y necesita su ayuda, a lo que Apalla responde afirmativamente y se marcha. Este evento sucede en el minuto doce, aproximadamente; y es identificado como el incidente catalizador, ya que introduce a Apalla en una misión en la que debe sanar a Laura.

Acto II o relaciones, complicaciones o búsqueda de soluciones: según Cooper y Dancyger (2012), los cortometrajes se desarrollan sólo en dos actos dramáticos y son configurados como: combinación de actos I y II, y combinación de actos I y III. Los autores agregan que, en la segunda combinación, el segundo acto es integrado al tercer acto de resolución, donde la intensidad de los eventos va creciendo hasta llegar al clímax.

En el caso de *Apalla, el último sabio*, el incidente catalizador inserta al protagonista en el conflicto principal de la trama; por lo que no se espera que se busquen otras soluciones o que se desarrollen nuevas relaciones. En ese sentido, puedo decir que este guion no presenta un segundo acto o, en todo caso, éste es absorbido dentro del tercer acto dramático, según lo planteado por Cooper y Dancyger (2012),

Falso final: según Snyder (2021), el falso final suele aparentar una resolución del conflicto principal. En el guion de análisis no se presenta este evento ya que la trama desarrolla la última confrontación del Apalla en el clímax de la historia.

Punto de giro II o crisis: según la teoría desarrollada en el marco teórico, este evento da lugar a la confrontación principal de la historia. En el caso de este guion, el primer punto giro ha

cumplido con esta función, por lo que no existe un segundo punto de giro y tampoco se observa un momento de crisis para Apalla.

Acto III o acto de resolución: en el inicio del tercer acto dramático, Apalla, luego de conversar con Cándor, se dirige a las orillas del Lago Titicaca. Luego, en este lugar, el protagonista le pide al lago que le muestre quién es Laura mientras extiende las palmas de sus manos; enseguida, con sus manos toma un cuerpo de agua, al que mira atentamente, como si en éste se encontrase la respuesta que le da el Lago Titicaca. Cabe mencionar que la extensión total del tercer acto, sumado al clímax y a la resolución, es de tres minutos aproximados.

Clímax: Apalla aparece en la habitación de Laura, quien sigue enferma en su cama. Estando frente a ella, Apalla grita con determinación “*lloqsiy*” –fuera o salir, en quechua– expulsando a la entidad maligna del cuerpo de Laura, quien recupera el ritmo de su respiración y observa todos los espacios de su habitación, pero no logra ver a Apalla, a pesar que él no se ha retirado aún. En la siguiente secuencia, la entidad maligna regresa al cerro donde encontró a Laura la primera vez. Apalla se tele-transporta hasta ese cerro y se para firmemente mirando a la entidad maligna, que tiene la forma de una sombra. La entidad maligna se desvanece mientras ríe malvadamente.

Resolución: en este evento de la historia, Apalla luce una pintura facial celeste y camina en un campo despejado. Luego, invoca a divinidades del cosmos y es absorbido por una nave extraterrestre que aparece en el cielo.

#### D. Análisis de la estructura narrativa del filme: composición de personajes

Protagonista y caracterización: el protagonista de esta historia es una entidad conocida como Apalla, la cual está encarnada en un hombre de setenta años, quien –desde el primer acto– demuestra una actitud firme y vigilante al caminar, con una postura erguida y un ritmo moderado; así mismo, manifiesta una personalidad amistosa cuando se le ve jugando con unos perros y *picchando* la hoja de coca.

En cuanto a su imagen, Apalla tiene una trenza larga, ojotas, y lleva puesto varias prendas hechas con lana de oveja y/o alpaca, como son: un *chullo* –gorro– de color celeste en mayor proporción, una *lliclla* o atado rojo en la espalda, una camisa blanca, un pantalón negro, un manto plomo que cubre y abriga su pecho y piernas, y una *chuspa* ploma. Este vestuario destaca en el guion porque los demás personajes de la obra visten prendas comunes correspondientes a una ciudad contemporánea del altiplano.

Es resaltante que el papel protagónico sea asumido por un adulto mayor de setenta años aproximadamente, quien con su sola presencia –sumada a sus diálogos en quechua– representa a la sabiduría andina.

Conflicto: en esta obra se establece el conflicto entre la entidad maligna Anchanchu y la entidad sanadora Apalla. Ambas entidades se enfrentan porque la primera ha tomado en posesión el cuerpo de Laura, y la segunda busca liberarla. Así mismo, en esta historia Laura representa ser solamente un envase para Anchanchu, él no la conoce, ni establece alguna relación con ella; y lo mismo pasa con Apalla, ya que él busca liberarla sólo porque es su deber.

Objetivo dramático del protagonista: como se revisó en el conflicto, Apalla busca sanar a Laura de su enfermedad espiritual, aunque no la conoce. Por lo tanto, y según me contó el autor, su objetivo es ayudar a las personas cuando su intervención es solicitada.

Antagonista y caracterización: como se revisó en el conflicto, la entidad Anchanchu es la antagonista de la historia, pero no del protagonista *per se*; es decir, esta entidad maligna solamente antagoniza con el objetivo de Apalla en el tercer acto dramático. En cuanto a su caracterización, el Anchanchu es representado como una sombra que emite una risa malévola, y que habita en un cerro alejado de la ciudad de Puno, donde acecha a sus víctimas –sobre todo a aquellas que tienen el ánimo debilitado.

Como información adicional, esta entidad es muy conocida en el altiplano circuntítico y, según el guionista, su nombre no debe ser mencionado porque ello puede ocasionar su invocación. Así mismo, esta entidad ha sido representada también en el largometraje puneño *Yana-Wara*, ejerciendo un rol antagonista por su naturaleza maligna.

Verdadera personalidad del protagonista: en el momento del clímax, donde la vida de Laura está en riesgo, Apalla muestra una personalidad firme e imperturbable. Cabe mencionar, sin embargo, que ésta es la misma personalidad que muestra desde el inicio de la historia. Ello se puede deber a su condición divina y/o a la ausencia de uno o más eventos que narren una crisis que le afecte personalmente.

Personajes secundarios y su función narrativa: en el inicio del primer acto, se presenta una mujer joven que se cruza con Apalla en la calle, y su función narrativa es caracterizar al protagonista como un ser sobrenatural y religioso.

Luego, en el desarrollo de la subtrama aparecen los demás personajes secundarios, de los cuales solamente Laura y el Anchanchu permanecen hasta el final de la historia, ya que ambos cumplen la función de dramatizar el conflicto. En este espacio narrativo también se

nos presenta a Karen y Cóndor, quienes son amigos y tienen dos funciones narrativas: ser un vehículo de la narración oral que existe sobre Apalla e impulsar la trama mediante el proceso de invocación del protagonista. Cabe mencionar que Karen y Cóndor ayudan a la solitaria Laura aunque no tienen un vínculo con ella, representando ambos a una sociedad donde el colectivo se preocupa por la salud de sus integrantes.

Elementos simbólicos y su función narrativa: esta obra presenta elementos simbólicos en la forma de objetos culturales que caracterizan a Apalla, como son el *qero* –vaso ceremonial– o sus vestimentas. Así mismo, el guion cuenta con personajes no humanos como es el Lago Titicaca, que cumple funciones de ser el hogar y, al mismo tiempo, guiadora del protagonista; cabe mencionar que el cerro, donde habita el Anchanchu, también podría ser considerado como un hogar.

Adicionalmente, en este análisis hemos visto que la narración oral cumple la función narrativa de impulsar la trama del guion. Si bien este elemento fue profundizado en la revisión de la trama secundaria, puedo agregar que, simbólicamente, la sola presencia física de Apalla en una ciudad –donde él interactúa con sus habitantes– es generadora de sus propios relatos orales. Por lo tanto, puedo concluir que su función narrativa también consiste en caracterizar al protagonista como un ser real, por medio de lo que se cuenta y se contará sobre él y sus hazañas –dentro y fuera del mundo ficticio de la obra.

#### E. Análisis de la estructura narrativa del filme: composición del género y mensaje

Forma narrativa –“el viaje” o “el ritual de ocasión”–: a diferencia de los anteriores guiones, *Apalla, el último sabio* adquiere la forma narrativa del “viaje”, el cual según Cooper y Dancyger (2012) consiste en que el personaje principal sale de casa en busca de aventura, dando la sensación de estar, precisamente, en un viaje. En este caso, Apalla pareciera estar de visita en la ciudad de Puno, esperando que alguien le pida ayuda para mostrarse en acción. Esta idea se refuerza cuando esta entidad invoca a una nave espacial para volver a casa, una vez que derrota al Anchanchu.

Tono: la obra genera una sensación de estar dentro de una fábula, donde seres no humanos cobran protagonismo con acciones sobrenaturales, las cuales afectan a seres humanos comunes, quienes tratan de comprender esta realidad fantástica.

Género: esta obra puede ser clasificada como un hiperdrama. Según Cooper y Dancyger (2012), este género contiene elementos narrativos exagerados o fantasiosos, como pueden ser humanos con poderes sobrenaturales. En ese sentido, *Apalla, el último sabio* presenta

personajes y eventos que podrían calificarse como exagerados, como es el caso de la aparición de una nave espacial en el cielo.

Al respecto, Esau me contó en la entrevista que este tipo de historias –personajes y/o leyendas de la cultura andina– pueden ser aceptadas por el público general solamente por medio de películas de género fantástico; pero, al mismo tiempo, el autor reconoce que hay personas sabias que sí validan estas historias. Lo cual me lleva a reflexionar que existe un público reducido de personas a quienes no se puede mentir, y por quienes debe existir un previo proceso de investigación, antes de escribir un guion que se base en elementos de la identidad cultural ancestral del altiplano.

“[...] muchas de las capacidades espirituales, sobrenaturales, que tiene el personaje [Apalla], la gente normal [...] no va a creer. [Entonces] trato de que no sea muy real, [...] que crean que es fantasía. Algunas personas, como *yatiris* [sabios], ya comprenden de qué se trata eso, que [Apalla] se tele-transporta” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Voz del autor y mensaje: según Cooper y Dancyger (2012), cuando el género de un cortometraje es el hiperdrama, todos los elementos narrativos –incluidos personajes fantásticos– están al servicio de la moraleja o enseñanza del autor.

Según el análisis de este guion, puedo indicar que se presenta una excepción frente a este planteamiento teórico; ya que, si bien la obra narra la posesión del cuerpo de una universitaria –evento del que puede surgir una moraleja– no ofrece la suficiente información sobre lo que ella debió haber hecho en este conflicto. Por otro lado, como investigador auto-identificado aymara, puedo decir que la narración oral aconseja que no se debe visitar cerros alejados, o construcciones prehispánicas, con el estado de ánimo debilitado, ya que ello puede provocar que se adquiriera la enfermedad del susto –al igual que el personaje Laura. Incluso, si el estado de ánimo es fuerte, de igual manera se debe de pedir permiso al cerro para ingresar y, en la retirada, se debe “llamar” al espíritu de uno mismo. Toda esta información podría ser una inferencia de la moraleja de la historia, puesto que tengo cierto conocimiento adquirido de mis padres; sin embargo, en el guion no queda establecida una moraleja específica.

Así mismo, como hemos revisado, todos los elementos narrativos de esta obra están al servicio de la introducción de un nuevo personaje en el imaginario colectivo de la audiencia. Por lo tanto, el posible mensaje del guion sería: el Apalla existe, se presenta como un adulto mayor sabio y tiene poderes de tele-transportación y sanación espiritual.

Cuando le pregunté a Esau ¿cuál es el mensaje de *Apalla, el último sabio?*, me respondió que él quiere dar a conocer o actualizar a personajes, historias o elementos de la identidad cultural andina, lo cual coincide con lo analizado en esta sección: “Concientizar a la nuevas generaciones de la riqueza cultural de nuestros pueblos andinos, y mostrar que tenemos misterios muy profundos” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Por otro lado, cuando le pregunté a Esau ¿qué comentarios recibió de su audiencia?, me contó que, en tono de broma, le decían que querían que Apalla les cure de sus males. Lo cual me permite confirmar dos aspectos analizados: el primero, que la entidad Apalla ha sido aceptada en el imaginario colectivo; y el segundo, que el mensaje y/o propósito del autor fue efectivamente transmitido. En palabras de Esau: “Muchos me han dicho: quiero que me cure el Apalla, [...] ¿dónde es su oficina?” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

De lo revisado en el análisis de esta obra, podría decir que el guion nace de la narración oral y regresa a ella para relatar nuevas historias de un personaje casi olvidado, o extinto, en el imaginario de los habitantes de la región Puno. Quizá por esa razón, este vínculo entre narración oral y Apalla es también representado en la trama secundaria. Por otro lado, es importante mencionar que en el guion destaca la caracterización del protagonista, quien logra ser fácilmente recordado por cómo se ve –escenas de Apalla en la ciudad– por lo que se dice él –escenas de la trama secundaria– y por lo que él es capaz de hacer –escenas de la confrontación final. Sin embargo, no se le conoce por sus emociones, reflexiones o motivaciones para ayudar, lo cual podría ser explorado en una siguiente entrega del autor, quien suele expandir el universo cinematográfico de sus personajes de ficción.

#### **Algunas conclusiones de este subcapítulo:**

Para responder a la pregunta sobre cómo transcurre un proceso de escritura de guion, profundicé en la comprensión de cada cortometraje de estudio por medio del análisis de la estructura narrativa del filme terminado y de las experiencias del autor. Esta metodología me ha permitido conocer este proceso desde las perspectivas teóricas y subjetivas que acompañan a cada obra, cuyos hallazgos mencionaré a continuación.

Para empezar, debo resaltar los mensajes que cada autor se propuso transmitir, ya que éstos influyeron en las decisiones narrativas que tomaron los autores en sus procesos de escritura. El mensaje de *Alma vieja* es que la realidad espiritual existe y ésta puede causar miedo a una ciudadana común si no es comprendida; por otro lado, el mensaje de *T'ikariy* es que la sociedad debe reflexionar sobre las consecuencias del maltrato infantil, así como de la discriminación de las postas de salud hacia niños quechua-hablantes que provienen de zonas

rurales; y por último, el mensaje de *Apalla, el último sabio* es que la entidad puquina Apalla existe, se presenta en la forma de un adulto mayor, y tiene poderes de tele-transportación y sanación.

En primer lugar, en referencia al análisis de la estructura dramática de los cortometrajes, puedo concluir que los mensajes que querían transmitir los guionistas determinaron un diseño específico de la estructura dramática; así mismo, cada diseño está contemplado en las teorías de Cooper y Dancyger (2012) y Marín (2011), pero en el caso de *Apalla, el último sabio* surge una novedad no considerada por Cooper y Dancyger (2012), la cual será explicada a continuación.

En el caso de *Alma vieja*, cuyo mensaje es dar a conocer la realidad espiritual de una universitaria andina, la obra se compone solamente de dos actos dramáticos: Acto I o planteamiento, y Acto II o búsqueda de soluciones. Es decir, no existe un final o tercer acto de resolución. Lo cual es una estructura planteada por Cooper y Dancyger (2012) para cortometrajes cuyo propósito sea la identificación con la protagonista y sus conflictos. Así mismo, según los autores, una trama corta también ayuda a esta finalidad narrativa, lo cual sucede con *Alma vieja* que es un cortometraje de diecinueve minutos y tiene seis secuencias donde la protagonista, Lina, está permanentemente en acción. Esta configuración me permite, como espectador, acceder a las emociones de Lina, quien demuestra miedo, preocupación, duda, esperanza, entre otras. Por ello, podría decir que se presentan las condiciones para que la audiencia se identifique con la protagonista y conozca su realidad, no siendo necesario que exista un final para este objetivo narrativo.

En el caso de *T'ikariy*, cuyo mensaje es la reflexión sobre el maltrato infantil y la discriminación cultural de las infancias, la obra se compone de tres actos dramáticos, lo cual coincide con el planteamiento de Marín (2011) y Field (2007), quienes sostienen que el primer acto representa el 25%, el segundo acto representa el 50%, y el tercer acto representa el 25% del total de la obra en tiempos aproximados. En lo que concierne a *T'ikariy*, su metraje es de veinte minutos, donde el primer acto ocurre en los primeros cuatro minutos, el segundo acto ocurre en los siguientes doce minutos, y el tercer acto ocurre en los últimos cuatro minutos. Por lo tanto, su diseño se aproxima a la proporción teórica 1:2:1. Así mismo, hemos podido observar que la obra cuenta con una trama amplia, de varias secuencias y situaciones, lo cual, según lo planteado por Cooper y Dancyger (2012), orienta a la audiencia a reflexionar sobre el mensaje de la obra, siendo este el propósito del guionista.

En el caso de *Apalla, el último sabio*, cuyo mensaje es dar a conocer a un personaje de la mitología del altiplano, la obra se compone de dos actos dramáticos que son: Acto I o

planteamiento –que contiene una subtrama– y Acto III o resolución. Es importante destacar que otras lecturas de análisis podrían considerar a la subtrama como el Acto II o complicaciones. No obstante, el incidente catalizador –que afecta al protagonista– ocurre al final de la trama secundaria, por lo que ésta última se integra dentro del primer acto para el análisis de esta investigación. En consecuencia, el primer acto tiene una extensión de doce minutos, donde se introduce a Apalla por cómo se ve y se comporta en los primeros cuatro minutos, y por lo que se dice sobre él, por medio de la narración oral, en los siguientes ocho minutos de la subtrama; mientras que el Acto III finaliza la obra mostrando los poderes sobrenaturales de esta entidad en los últimos cuatro minutos del cortometraje. Cabe mencionar que Cooper y Dancyger (2012) plantean que un cortometraje que tiene final normalmente busca la reflexión de la audiencia –como sucede con *T'ikariy*; sin embargo, *Apalla, el último sabio* se apoya en esta combinación de actos dramáticos para introducir a un personaje mítico en el imaginario colectivo, y no busca llamar a una reflexión específica o que la audiencia se identifique con el protagonista.

En segundo lugar, en referencia al análisis de la composición de personajes, puedo mencionar que el diseño de los personajes principales y secundarios también está al servicio del mensaje que los autores quisieron transmitir; además, el diseño de personajes de *T'ikariy* y *Apalla, el último sabio* podrían representar novedades frente a la teoría, lo cual comentaré a continuación.

En el caso de *Alma vieja*, la obra nos cuenta la historia de Lina, en un momento de su vida donde ella quiere cambiar su habitual estado, solitario y temeroso, a uno nuevo donde pueda comunicar sus temores y afrontarlos. Este deseo, si bien busca la comprensión de su conexión con el mundo espiritual maligno, también se motiva por una necesidad de compañía, entendimiento y contención. Quizá por esa razón, ella confía en la pareja de espíritus guardianes, quienes le explican sólo un poco del mundo espiritual, pero le dicen que son seres parecidos a ella, lo cual pienso que fue suficiente para que Lina acepte un viaje con rumbo desconocido. En ese sentido, la historia presenta un cambio importante en la actitud de Lina, quien pasa de querer escapar, por miedo, de su realidad espiritual a querer conocerla. Por ello, por medio de la protagonista la audiencia puede acceder al mundo espiritual que la autora quiso dar a conocer; así mismo, el contacto constante con las emociones de Lina permiten el surgimiento de la empatía con su situación (Cooper & Dancyger, 2012).

En el caso de *T'ikariy*, la obra nos cuenta la historia de Florcita, quien es una niña que experimenta un cambio drástico en su estilo de vida, ya que solía ser amada y protegida por su madre; sin embargo, ante su fallecimiento, pasa a ser regularmente regañada, castigada

y descuidada por su padre. A pesar de ello, observamos que ella no se hunde en la depresión o enojo por su suerte, sino que busca cuidar a sus seres amados y, también, a sí misma cuando trata de curarse en una posta de salud. Así, pareciera que la protagonista ofrece el amor y cuidado que alguna vez recibió y que le gustaría volver a recibir. Probablemente, esta es la impresión que dejó la imagen de “la niña cargando un gato” que vio Rubén en la vida real y que inspiró la idea de este cortometraje. De lo revisado, puedo concluir que si bien la protagonista y sus conflictos, que le conducen a la muerte, llaman a la reflexión social, la personalidad de la niña permite que la audiencia pueda identificarse con ella, pese a que no siempre aparece en pantalla, ya que existe una trama secundaria en el Acto II. Este hecho podría representar una excepción en la teoría de Cooper y Dancyger (2012), quienes plantean que en este tipo de historias la reflexión tiene mayor peso que la identificación, lo cual solamente puede contrastado en un estudio de recepción de audiencias.

En el caso de *Apalla, el último sabio*, la obra nos cuenta la historia de Apalla, una entidad de quien no se expone algún defecto o debilidad emocional, lo cual lo aleja de alguna posible identificación con la audiencia; en su lugar, el público conecta con su caracterización parecida a la de una divinidad o un héroe sin defectos en quien se puede confiar. Así mismo, su corta aparición en pantalla permite que otros personajes secundarios tengan sus propios espacios narrativos, donde cada uno y una protagonizan acciones específicas que impulsan la trama. Por ejemplo, Karen acude a Laura sin conocerla y, para salvarla, le pide a su amigo llamado Cóndor que invoque a la entidad Apalla. Esta acción altruista podría generar que la audiencia se identifique con Karen; sin embargo, ella no tiene mayor participación en el guion, lo cual conlleva a que –al igual que todo el reparto y elementos simbólicos de la obra– su función narrativa esté subordinada a caracterizar al protagonista y darlo a conocer. Cooper y Dancyger (2012) y Marín (2011) plantean que los personajes secundarios de un cortometraje impulsan a la trama o restringen el objetivo del protagonista, pero su función narrativa principal no es caracterizar al protagonista, lo cual ocurre en esta obra que representaría una excepción.

Adicionalmente, quisiera resaltar que los protagonistas y sus conflictos son poco convencionales en el cine nacional. Por ejemplo, en *Alma vieja* conocemos a Lina, una universitaria andina y ciudadana de veinticuatro años que percibe el mundo espiritual; en *T'ikariy* conocemos a Florcita, una niña quechua-hablante de ocho años que vive en una zona rural y que no puede acceder a servicios públicos de salud por no hablar español; y en *Apalla, el último sabio* conocemos a Apalla, un hombre quechua-hablante de setenta años que encarna a una entidad puquina y que debe vencer a una entidad maligna que pertenece a la narración oral de la región Puno. Este tipo de personajes y conflictos también fueron representados en los largometrajes puneños *Wiñaypacha* y *Yana-Wara*, obras con roles protagónicos

interpretados por adultos mayores rurales que enfrentan la soledad, así como por una niña rural que es poseída por la misma entidad antagonista de Apalla. En ese sentido, podemos observar que las obras analizadas tuvieron una necesidad de representar en la pantalla a las personas e historias que son comunes en la región Puno, pero no en el medio cinematográfico hegemónico que se observa en las salas comerciales de cine en la actualidad.

En tercer lugar, en referencia al análisis de la composición del género, puedo mencionar que el mensaje de la obra determinó un diseño particular del género, el cual se aproxima a las teorías que plantean de Cooper y Dancyger (2012), aunque con una excepción que expondré a continuación.

En el caso de *Alma vieja*, la composición del género permite que la historia represente eventos sobrenaturales que aparentan ser pesadillas –como la aparición de un bebé sobre una tumba o el encuentro con una misma pero siendo niña– yuxtapuestos con eventos ordinarios de tono realista. Si bien la presencia de espíritus encarnados en seres humanos puede orientar la obra hacia el hiperdrama, he argumentado que *Alma vieja* es más próxima al melodrama por los siguientes atributos: ausencia de una lección moral, tono subjetivo de pesadilla permitido para cortometrajes melodramáticos, enfoque en el conflicto interno de la protagonista, y representación realista –no exagerada– de sus comportamientos y emociones frente a una trama sobrenatural. Por ello, puedo concluir que la orientación melodramática de esta obra permite que el mensaje de mostrar una realidad espiritual sea transmitido conforme lo quiso la autora; es decir, como una situación posible para una ciudadana puneña común.

En el caso de *T'ikariy*, la composición del género permite que la obra muestre situaciones realistas que ocurren en los territorios rurales de la región Puno, por lo que el género del cortometraje es el melodrama, según lo planteado por Cooper y Dancyger (2012). Posiblemente, el único evento que evoque a la metáfora es el encuentro de Florcita con una muñeca vieja, la que es concebida como un regalo de su madre fallecida. En ese sentido, la cercanía de la obra con el tono realista permite que el autor transmita a la audiencia su voz crítica sobre problemáticas sociales y contextuales que son vigentes en la región Puno.

En el caso de *Apalla, el último sabio*, la composición del género permite que la historia narre eventos fantásticos sobre un personaje con poderes sobrehumanos. Según lo planteado por Cooper y Dancyger (2012), el género de este cortometraje es el hiperdrama, en el cual se observan eventos fantásticos, poéticos o exagerados, los cuales están al servicio de la moraleja de una historia, como si se tratase de una fábula. Sin embargo, *Apalla, el último sabio* representa una excepción a la teoría, ya que todos los elementos narrativos analizados de esta obra están al servicio de caracterizar a la entidad Apalla, sin que exista una moraleja

explícita. Al respecto, puedo pensar que esta excepción teórica se debería a una diferencia cultural; es decir, la teoría proviene de una cultura occidental cuyos personajes fantásticos tienen hegemonía en el imaginario colectivo –por ejemplo, drácula, papa noel, las hadas, entre otros; sin embargo, Apalla es un personaje fantástico que proviene de una cultura subalterna en el contexto global. Por lo tanto, es posible justificar esta excepción teórica por la necesidad de posicionar personajes mitológicos andinos en el imaginario del cine.

Hasta este punto puedo resaltar que los autores conectaron sus objetivos narrativos o mensajes con el conocimiento empírico adquirido, readaptando la teoría en el proceso, sobre todo en los casos de *Alma vieja* y *Apalla, el último sabio*. Lo que me lleva a pensar en que la estructura dramática, la secuencia de eventos narrativos, el diseño de personajes y géneros no fueron construidos estrictamente según los criterios canónicos, y ello podría deberse a una distancia entre las narrativas occidentales y las narrativas andinas –signadas por una cultura oral– que influyen en los modos de adquisición del conocimiento y producción del guion. Este asunto fue abordado por Bordwell (1996) y se explora en el marco teórico.

Por ejemplo, Guadalupe y Esau, quienes en sus formaciones en talleres dieron mayor relevancia al conocimiento del formato del guion más que al aprendizaje de crear historias audiovisuales, presentaron novedades en la composición de las estructuras dramáticas de sus obras, ya que ambas cuentan con dos actos dramáticos y sus eventos catalizadores se localizan tanto en la mitad de la obra como en los tres cuartos de la obra, cuando la teoría recomienda que este evento ocurra en el primer cuarto del cortometraje (Cooper & Dancyger, 2012; Marín, 2011). Por otro lado, en el caso Rubén, se aprecia que su obra cumple con los parámetros estándares de la estructura dramática de tres actos en la proporción canónica 1:2:1 (Field, 2007), lo cual podría explicarse por las experiencias formativas del autor que consistieron en la participación en varios talleres, lecturas de libros y participación en producciones locales en su rol como director de arte.

Finalmente, en referencia a las experiencias enfocadas en el surgimiento de la idea, la motivación y el proceso de la escritura del guion, puedo observar que en ellas están presentes algunos elementos constitutivos del oficio guionista de ficción en Puno que se identificaron en los apartados anteriores. Ello me permite pensar en las experiencias recogidas sobre el oficio coinciden con aquellas referidas a la escritura de obras puntuales desde este territorio. En los siguientes párrafos, revisaré cada caso y al final expondré los elementos encontrados.

En el caso de *Alma vieja*, el tiempo de escritura del guion de dos días, así como la historia de vida de la autora, me llevan a pensar que Guadalupe tuvo a su disposición al menos tres certidumbres: primero, la confianza en una temática conocida por ella –el mundo espiritual

andino— sobre la cual ha escrito desde su infancia; segundo, la autoconfianza para contar hechos autobiográficos y reales; y tercero, la confianza en que su obra sería representada desde la autogestión colectiva de la Asociación Cultural Chaska Ñawi, quienes proveyeron actrices, actores, equipos de grabación, vestuarios, locaciones, u otras colaboraciones no remuneradas. En este caso podemos observar algunos elementos constitutivos del oficio guionista como son la identidad cultural, la realización vocacional y la red de artistas o amistades.

En el caso de *T'ikariy*, hemos evidenciado un proceso de escritura de varios años, donde existieron dos versiones principales del guion, lo cual fue motivado por la necesidad de contar una historia de carácter personal, ya que estuvo inspirada en el recuerdo de la hermana mayor del guionista y de la niña rural que él conoció en un restaurante. Así mismo, mediante esta obra el autor quiso expresar sus críticas y/o denuncias sobre varios aspectos contextuales de las zonas rurales de la región Puno, por ejemplo, el abandono de las infancias, la violencia contra la mujer o la desatención de un sistema de salud deficiente. Por último, el creador tuvo el apoyo de varias personas que se involucraron en el perfeccionamiento del guion motivados por su mensaje. En este caso podemos observar algunos elementos constitutivos del oficio guionista como son la identidad cultural, la atención al contexto, la visión del cine por su función social y la red de artistas o amistades.

Por último, en el caso de *Apalla, el último sabio*, la obra se inspira en una narración oral que es poco conocida y da cuenta de la existencia de la entidad puquina llamada Apalla. Por ello, la motivación del autor fue dar a conocer a este personaje mitológico, cuya historia estaba en peligro de extinción. Esta motivación hizo que el guionista escriba el guion en un tiempo aproximado de un año para cuidar el detalle que contiene la historia, ello significó hacer una excepción a su propia regla de no demorar mucho en este proceso. En este caso podemos observar algunos elementos constitutivos del oficio guionista como con la narración oral, la identidad cultural, la visión del cine por su función social y la realización vocacional.

#### 5.4 Apuntes referidos al contexto de los y las guionistas

En el desarrollo del capítulo de análisis he podido responder algunas preguntas que surgieron de una necesidad de practicar también el oficio guionista. Desde mi experiencia personal, puedo agregar que el tiempo que dedicaba a aprender el oficio era descontado del trabajo, de los estudios en la maestría y de las relaciones personales que dejé de desarrollar; es así que me surgía la pregunta sobre qué otros aspectos podrían estar en juego mientras una guionista puneña deja en pausa su vida para crear un guion de ficción.

Por ello, en este subcapítulo, que cierra el análisis de la investigación, quisiera abordar algunos aspectos contextuales específicos que se viven desde la región Puno, los cuales otorgan significado al oficio de ser guionista de ficción porque representan situaciones que generan preocupaciones, necesidades o satisfacciones para los guionistas entrevistados que crean desde este territorio. Cabe mencionar que, en el marco contextual, desarrollé una investigación que aborda la actualidad de la cinematografía puneña, por lo que los testimonios de los entrevistados nos acercarán a un mejor entendimiento de algunos aspectos desde las perspectivas de los guionistas.

#### 5.4.1 Puno como locación de historias con identidad cultural

En el subcapítulo 5.1 observé que el grupo de guionistas entrevistados se encuentra en permanente creación de historias cinematográficas que transcurren en la región Puno, ya sea en alguna ciudad urbana, grande o pequeña, o en alguna zona rural de este territorio. Así mismo, ellos y ellas tienen planeado continuar con esta práctica. Por ello, pregunté a los guionistas de las entrevistas en profundidad: qué significa la región Puno como locación de tus obras.

Guadalupe me comentó que ella siente aprecio por este territorio y sus elementos culturales. Además, me contó que la mayor parte de sus experiencias paranormales ocurrieron en Puno, por lo que las temáticas metafísicas de sus obras están vinculadas a las prácticas rituales y narraciones orales que allí ocurren o se cuentan.

“[...] ¿has visto [...] ese dibujito donde pasan cosas raras en un pueblito? [...] Yo pienso que Puno es así, un pueblito chiquito y mágico. Y la mayoría de mis historias [personales] me han pasado en Puno. [...] Le tengo mucho cariño a Puno, [...] está lleno de cosmovisión, [...] de ritos, de mitos, de leyendas, de magia, [...] y lo mío es ver eso y ver un poco más allá” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Así mismo, durante el desarrollo de esta idea, me surgió la pregunta sobre si ella considera escribir guiones con historias localizadas en otras regiones del país; la autora me respondió que sí es posible y que para ella es importante conectar primero con el nuevo espacio, ya que ella escribe desde la conexión.

Rubén, por su parte, me contó que la región Puno es como un set de grabación, donde se presentan paisajes rurales y naturales que son valorados por él, ya que le permiten crear obras cinematográficas que representan las problemáticas de las zonas rurales y quechuas de este territorio.

“[...] [la región] Puno es como un set de una película, porque [...] tú te vas, por ejemplo, [...] para Ayaviri, tenemos cosas hermosas ahí, hay algunas ruinas [arqueológicas], todavía existen muchas casitas de adobe, aunque poco a poco ahora están desapareciendo. [...] Para hacer cine, [...] bueno, mi estilo, [...] tenemos que buscar [paisajes rurales] un poco, en lo que es en pueblos” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Cuando le pregunté a Esau, me comentó que la región Puno es como un laboratorio cinematográfico, ya que cuenta con paisajes culturales, urbanos y naturales que están físicamente cercanos y que le permiten realizar filmes de bajo presupuesto. Adicionalmente, el guionista me contó que concibe este territorio como una mina cultural no explotada, debido a que en él encuentra elementos culturales prehispánicos que son aprovechables para la creación de sus historias.

“[...] Puno, siempre dije que es un laboratorio cinematográfico, [...] porque caminas unos diez minutos, tienes un inmenso lago; tomas taxi unos quince minutos, tienes tremendas pajonales, el altiplano; te vas hacia el sur, tienes montañas. [...] Por eso, aquí las producciones se pueden hacer lo más económico posible. [...] Como te he dicho, se tiene que explotar la mina que tenemos, las tradiciones que tenemos” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Por otro lado, si bien esta pregunta no les fue planteada directamente, los participantes de la entrevista grupal también reflexionaron sobre la región Puno como locación de historias y comentaron que este territorio es complejo, puesto que en él conviven diversas identidades culturales, cuyas miradas culturales y problemáticas sociales deben ser representadas desde el respeto.

“[...] [escribir] en Puno implica un gran reto debido a la complejidad del lugar, un centro de quechuas, aymaras, uros, mestizos, cada quien con sus costumbres, puntos de vista y problemáticas. También es una gran responsabilidad, ya que plasmarlo debe implicar mucho respeto” (Ticona, H., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

Así mismo, los guionistas de la entrevista grupal comentaron un ejemplo donde un guionista auto-identificado quechua se cuestionaba si podría escribir una historia sobre una mujer aymara representativa de la región Puno. Lo cual evidenció el balance entre el respeto y la urgencia de narrar una determinada historia con identidad cultural.

“Por ejemplo, [...] una historia que me pareció, necesaria, urgente, [...] [sobre] una de las primeras mujeres indígenas aquí en la región de Puno en aprender a leer y escribir.

Bartolina Sisa se llama, de Huancané, pero ella es aymara. [...] Si un quechua se atreve a hablar de un aymara, hay que tener mucho respeto ante su idioma, su cultura, su forma de pensar [...] cuando se habla del otro” (Flores, A., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

Según los testimonios recogidos, puedo observar que si bien algunos guionistas valoraron los paisajes culturales de la región Puno, también pensaron en ellos como espacios donde ocurren historias vinculadas con sus biografías, identidades culturales y cosmovisiones; por ello, podemos observar una necesidad por representar en la pantalla problemáticas sociales y contextuales que se presentan en las ciudades o zonas rurales, así como las tradiciones, prácticas rituales, narraciones orales u otros elementos culturales de este territorio.

Por otro lado, los testimonios de la entrevista grupal nos permiten conocer que la diversidad de identidades culturales que coexisten en la región Puno –quechuas, aymaras, uros, puquinas, mestizos u otros– representa un reto para una guionista de ficción, puesto que no todas las prácticas culturales o problemáticas sociales son las mismas para cada comunidad cultural. Por lo que, si bien existe una necesidad o urgencia de representar historias de la región, como es el caso del ejemplo de Bartolina Sisa, también existe una preocupación por hacerlo con la debida preparación, respeto y conocimiento de una identidad cultural diferente a la propia.

En ese sentido, el grupo de entrevistados es consciente de que en la pantalla serán representadas personas con lenguas, dialectos, costumbres y miradas reconocibles en este territorio, cuyos conflictos generarán identificación con la audiencia siempre que éstos sean honestos y cuiden la autoestima colectiva: “[...] ser guionista en Puno es ser consciente de las heridas que cargamos, y después de ocultarlas tanto, por fin hacerlas visible y ser escuchadas. Ser guionista [en Puno] es resonar en comunidad” (Huaracallo, Z., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

Por último, quisiera mencionar que este apunte contextual es relevante para la investigación porque de él emerge una preocupación común entre los guionistas entrevistados: la cuestión de cómo representar a las comunidades de la región Puno desde el respeto, sin dejar de cuestionar prácticas que, según el punto de vista de la guionista, deberían cambiar.

“[...] siento que también dentro de nuestra propia cultura, hay cosas que se deben cuestionar también, [...] se ha dicho que son de una forma y a las finales [no lo es], uno termina decepcionándose, [...] por ejemplo, el respeto de la *Pachamama* [madre tierra], y cuando vemos que, a veces, unas comunidades tienen su actividad muy

centralizada en torno a la minería, entonces se cae en saco roto” (Ticona, H., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

Por lo tanto, podemos observar que los guionistas entrevistados asumen una responsabilidad de representación de las comunidades de la región Puno cuando escriben un guion de ficción; en ese sentido, no solamente escriben desde un territorio compartido, sino que se preocupan por conocer y comprender la complejidades culturales y contextuales de la región y, de esta manera, mostrar una historia que cuide la memoria y/o proponga mejores realidades para sus comunidades. En ese sentido, los testimonios de las entrevistas me permiten concluir que una guionista de la región Puno escribe desde, con y para este territorio.

Finalmente, pensando en los testimonios recogidos, puedo concluir que el deseo colectivo de las y los guionistas entrevistados es que la región Puno sea representada en las pantallas de cine con mayor frecuencia y ante mayores audiencias. Esta es una idea que fue mencionada en la entrevista grupal de la siguiente manera: “tenemos muchas historias que contar de nuestras costumbres, tradiciones, de nuestros pueblos para que el mundo lo vea” (Mamani Yanarico, E., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

#### 5.4.2 Gestión y financiamiento de obras audiovisuales

Según lo revisado en el marco contextual, en la región Puno se producen obras cinematográficas que tienen dos tipos de financiamiento: por un lado, la autogestión, puesta en práctica mayormente para realizaciones cuyos costos se puedan solventar con una inversión mínima y/o colaborativa; y por otro lado, la subvención estatal, puesta en práctica mayormente para realizaciones de largometrajes u otras actividades que requieren de un elevado presupuesto para su realización. Esta última vía de financiamiento se sostiene, en la mayoría de los casos analizados, en los Estímulos Económicos del MINCUL que el Estado ofrece anualmente por medio de un sistema de concursos.

En esta sección me gustaría profundizar en el conocimiento sobre cómo los creadores entrevistados gestionan las realizaciones audiovisuales de sus guiones y a qué tipos de financiamiento acceden. Pienso que este aspecto contextual es relevante para la investigación porque, según lo analizado en apartados anteriores, los y las guionistas invierten una cantidad importante de tiempo y dinero para su formación continua en guion y en escribir guiones, por lo que la posibilidad de la realización cinematográfica es un aspecto que surge como preocupación en el oficio. Por ello, durante las entrevistas en profundidad, pregunté sobre el financiamiento de la realización de los guiones, y así comprender cómo sus obras llegaron a ser producidas.

En el caso de *Alma vieja*, Guadalupe me contó que no obtuvo subvención estatal u otro financiamiento institucional, sino practicó el *ayni* –ayuda mutua– con la red de artistas que acompañaron y/o conformaron la Asociación Cultural Chaska Ñawi en ese tiempo. Según lo comentado por la guionista, la grabación de la obra se hizo en dos días; por lo tanto, los costos de producción fueron reducidos gracias a la participación, no remunerada, de la red de artistas durante ese corto periodo de tiempo.

“[...] este corto no fue ganador de nada, es netamente independiente. Bueno, los actores y las actrices, como te digo, dirijo ya este colectivo [Chaska Ñawi] hace ya nueve años. Hay chicos con los cuales hemos hecho obras de teatro, etcétera; y los llamamos, como amigos. [...] Fue una red de amigos. Lo único que nosotros sí sacamos de nuestro bolsillo sería los almuerzos, eso noma” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

En el caso de *T'ikariy*, Rubén me contó que él obtuvo un monto de 29 mil soles aproximados de los Estímulos Económicos del MINCUL en el 2021 para la producción de esta obra. Así mismo, me comentó que esta cantidad fue invertida en el 50% de la etapa de rodaje, y que el saldo fue financiado desde recursos propios por el deseo de querer culminar la obra. Por lo tanto, el premio otorgado por el Estado no fue suficiente para cubrir el costo total de la realización.

“[...] los veintinueve mil soles no me alcanzó para el rodaje, pero como yo estaba seguro que yo quería terminar el corto, entonces tuve que sacar préstamos, quizás tuve que financiarlo yo mismo –como quién dice– y terminarlo. Ahora en el post, igualito, todo era con mis propios recursos. Me he demorado casi un año en edición, justamente por las cuestiones económicas. Entonces, el presupuesto se me ha ido casi al cincuenta por ciento en el rodaje con recursos propios” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

En el caso de *Apalla, el último sabio*, Esau me contó que la obra fue financiada con recursos propios y colectivos de la red de artistas que formaron parte del proyecto, practicando el *ayni* desde la participación y la inversión económica: “[...] obviamente, yo no soy una persona que es muy solvente. [...] Y en caso de nosotros, aplicamos la cosmovisión andina, *ayni*, [...] apoyo, hacemos *bolsita* [recolección de montos económicos]” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Por otro lado, los guionistas de la entrevista grupal abordaron la temática del financiamiento de cortometrajes de ficción, donde uno de los guionistas comentó que produjo una obra, titulada *La vida de Lucía*, con inversión propia. Esta obra fue grabada en una habitación, con

una sola actriz y en un día. Lo cual podría dar a entender que el costo es mínimo; sin embargo, el guionista aclaró que incurrió en gastos importantes, a pesar de que practicó el *ayni* con su red de artistas y amistades.

“[...] [sobre la habitación] no es un cuarto mío, sino que tenía que conseguir [uno] y armar toda la escenografía. Entonces, [...] necesitas gente que te apoye en esa parte. Entonces, como son amigos, no te cobran. No te cobran, solamente tienes que cubrir los pasajes, la comida; y sobre todo, quizás para los actores, darles algo” (Anónimo, comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

De los testimonios sobre las fuentes de financiamiento de las cuatro obras mencionadas, puedo destacar que se presentaron tres tipos de financiamiento: en primer lugar, *Alma vieja* y *La vida de Lucía* fueron obras autofinanciadas por sus autores, quienes redujeron los costos de producción con la práctica del *ayni* y la planificación de uno o dos días de grabación; en segundo lugar, *Apalla, el último sabio* fue una obra que surgió de un financiamiento colectivo, donde también se practicó el *ayni* para reducir los costos de producción; y en tercer lugar, *T'ikariy* fue una obra financiada con fondos públicos estatales y fondos propios del autor, quien no manifestó haber practicado el *ayni* en este caso.

Si bien la pregunta se enfocó en el tipo de financiamiento, los testimonios nos permiten conocer los modos en que los guionistas gestionan la realización audiovisual de sus guiones de cortometrajes ficción; por lo tanto, las preocupaciones o necesidades que surgen de este proceso también influyen en la práctica del oficio guionista de ficción en la región Puno. A continuación revisaremos dos aspectos importantes de esta función agregada en el oficio de estudio.

En primer lugar, tanto *Alma vieja* como *La vida de Lucía* practicaron el *ayni* o la ayuda mutua, concebida desde el sostenimiento colectivo no remunerado de una obra audiovisual o artística que no cuenta con financiamiento público, lo cual genera un compromiso de retribución por parte de la guionista que recibió la ayuda, quien actuará del mismo modo cuando algún integrante del colectivo lo necesite; no obstante, para que el proyecto sea realizado, los autores invierten un presupuesto que cubra pasajes, comida u otros gastos que no son facilitados por el *ayni*. Una variante importante de esta práctica es la que surge de la experiencia de *Apalla, el último sabio*, donde el colectivo también colabora económicamente para que la obra sea realizada, por lo que la autogestión es también gestión colectiva hasta cierto punto.

En segundo lugar, *T'ikariy* no convocó a un modo de producción por *ayni*, ya que la obra recibió fondos públicos del Estado y, por lo tanto, el autor debía contratar los servicios

artísticos y técnicos que la obra necesitaba; no obstante, según la experiencia compartida del autor, los costos de producción superaron el monto presupuestado, por lo que el guionista solicitó un préstamo para cubrir los costos excedentes y/o compromisos de pagos asumidos. Así mismo, para reducir los costos, Rubén ejerció varios roles cinematográficos como la dirección de arte, parte de producción y edición. Esta multiplicidad de roles es un aspecto que también se dio en *Alma vieja* y *Apalla, el último sabio*, donde los autores fueron también productores, editores e, incluso, actores secundarios.

En ese sentido, podemos observar que, según las experiencias de los participantes en cortometrajes, una guionista de ficción de la región Puno podría ejercer su oficio con la preocupación sobre el presupuesto que va a necesitar para producir su guion, por lo que podría optar por escribir una historia con limitaciones autoimpuestas –como trama reducida, pocos personajes y/o pocas locaciones– cuando considere que ella financiará su propio proyecto; así mismo, de darse este caso hipotético, también surge la preocupación sobre la disponibilidad de la red de artistas que la puedan ayudar a reducir algunos costos, o sino preguntarse en qué otros roles cinematográficos ella necesita formarse. Por otro lado, una guionista también podría escribir una obra con una trama amplia y sin muchas limitaciones creativas, esperando que su guion postule a los Estímulos Económicos del MINCUL y pueda ganar el concurso nacional de cortometrajes; no obstante, surge la preocupación sobre si el monto público cubrirá todo el costo de la obra, o si ocurren eventos no esperados que retrasen la producción y, en consecuencia, ella deba asumir costos propios, como sucedió en el caso de *T'ikariy*.

Teniendo en cuenta estas preocupaciones que surgen en la escritura de guiones de ficción, me interesó conocer cuáles son las perspectivas que tienen los participantes sobre las políticas públicas culturales que fomentan el cine en la actualidad.

Guadalupe me comentó que las políticas públicas culturales permiten que la actividad cinematográfica sea concebida como un trabajo remunerado; en ese sentido, salvo algunas excepciones como *Alma vieja*, ella suele postular sus proyectos cinematográficos a los concursos de los Estímulos Económicos del MINCUL para que éstos sean financiados y, en consecuencia, puedan dinamizar la economía de este sector.

“Cuando nosotros hemos empezado a trabajar, bueno, empezar a ganar proyectos, hemos recién entrado a ese mundo [de] las políticas de cine. [...] Desde que ganamos un proyecto escénico, nosotros obviamente también entendemos que vamos a pagarles a nuestros actores y a nuestras actrices. No fue como en *Alma vieja*, que fue como [decir]: chicos, no tenemos nada es la verdad, pero apóyennos en nuestro

proyecto. Todos dijeron: ya, dalo” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Cuando le hice la pregunta a Rubén, él opinó que los Estímulos Económicos del MINCUL deberían ser otorgados de preferencia a jóvenes cineastas que presenten sus primeras postulaciones, ya que él percibe que los montos se están asignando a creadores –de Lima, Puno y otras regiones– que ya han recibido subvención del Estado en repetidas ocasiones para sus proyectos audiovisuales.

“[...] hay muchos cineastas de acá de la región [Puno] y también a nivel a nivel de todo el Perú, más que todo de Lima, ya hay bastantes cineastas que han ganado muchas veces el presupuesto [público]. Ahora, [...] hay jóvenes que también están empezando en este mundo del cine, quieren su presupuesto y no tienen, entonces deben dar esa oportunidad los jóvenes también” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Esau, por su parte, criticó que las políticas culturales se orientan a la recepción y evaluación de postulaciones que entran en concurso para recibir una subvención, en detrimento de acercarse y conocer las necesidades de cineastas de regiones que, al igual que él, practican el cine auto-gestionado y cuyos proyectos no han sido beneficiados por las políticas públicas culturales.

“[...] del Ministerio de Cultura, yo les digo: cieguitos son. [...] Por ejemplo, en la pandemia [Covid-19] yo he dejado de grabar la película *El Cóndor* y no me ha llegado ni un centavo. Yo he presentado mis folios y [el MINCUL] dice: no, es que tienes que mandar esto [...] recibos, contratos. Y yo ya no los tengo, si yo me auto [financio]. Ya no he podido exhibir mi película *La peligrosa*. [...] [El MINCUL] deberían ir a monitorizar [a los cineastas de Puno], ¿acaso somos hartos o como una población donde tienen que hacer un censo?, nada, somos pocos” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Al hacer la pregunta en la entrevista grupal, los guionistas atribuyeron el desarrollo del cine puneño, en gran medida, a la continuidad del fomento que los Estímulos Económicos del MINCUL otorgan a sus diversos proyectos audiovisuales. Además, comentaron que la producción cinematográfica sería compleja sin esta ayuda.

“Gracias a los Estímulos Económicos [del MINCUL] [...] siempre se está haciendo algo en Puno, en la región. [...] Se está rodando una película, un largo; o sino esta largo, hay un corto que se está rodando por algún lado; y si no es, hay algún festival que se

está realizando, o hay alguna actividad de formación, o se está haciendo una sala, o algo vinculado en animación. [...] Ya hemos agarrado como una continuidad, una regularidad en la cinematografía. [...] Sin eso, no es que no se vaya a hacer cine, sino que va a ser, de pronto, más complejo poder hacerlo” (Vera, M., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

De lo revisado, en líneas generales, los guionistas entrevistados reconocen que las políticas públicas culturales fomentan el desarrollo del cine puneño, en lo que corresponde a la continuidad de producciones y la activación económica de este sector, por lo que puedo comprobar que, según lo revisado en el marco contextual, Puno es una de las regiones que cuentan con mayor producción audiovisual fomentada por subvención estatal. Sin embargo, algunos guionistas manifestaron que existen necesidades no atendidas aún, las cuales están relacionadas a las actividades cinematográficas que actualmente se desarrollan en este territorio. Por ejemplo, la creación de guiones y proyectos de nuevos cineastas que no llegan a producirse por no acceder a los Estímulos Económicos del MINCUL, así como la realización de obras audiovisuales auto-gestionadas con bajo presupuesto que no son visibilizadas por las políticas públicas culturales.

Por otro lado, en la suma de testimonios se han expuesto diversas temáticas que dan lugar a variadas discusiones académicas. Por ejemplo, la efectividad de las vías de comunicación que tiene el MINCUL con los cineastas de regiones; así como el reconocimiento del cine auto-gestionado, por medio del *ayni*, para diseñar estrategias que fomenten esta producción desde las políticas públicas culturales; o también el estudio de la distribución de las obras que surgen desde la autogestión. Son temáticas que no se han considerado en el marco de la investigación, pero han surgido de las necesidades y preocupaciones de guionistas que ocupan múltiples roles en la producción cinematográfica; por lo tanto, sería interesante que sean profundizadas en una investigación complementaria.

Si bien hemos visto que existen posibilidades de financiar una obra con recursos propios de la guionista o, incluso, por medio de un financiamiento colectivo, cuando el guion no exige un presupuesto amplio, la mayoría de guionistas expresaron que el financiamiento público es necesario. Esto se debe a que, según sus testimonios, el apoyo económico subvencionado les permite profesionalizar la actividad cinematográfica en la región, generando remuneraciones y/o formando a nuevos cineastas.

“[...] el apoyo económico de parte del Estado, o de otras entidades, necesariamente se tiene que dar. Se necesita de eso para el desarrollo del cine, para la propia profesionalización, se requiere de eso. En mi caso, por ejemplo, en *Reinaldo Cutipa*

se ha formado gente [...] que todavía no tenía experiencia” (Anónimo, comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

Así mismo, debo mencionar que los guionistas de la entrevista grupal comentaron que, así como sucedió en *T'ikariy*, hay varios casos en los que el guionista sacrifica su bienestar económico en beneficio de la realización audiovisual del guion, por lo que se refuerza la idea de la no remuneración del oficio guionista: “[...] creo que [...] sacrificamos nuestro tema personal, a veces preferimos no pagarnos y pagarles a los demás. Tú, cómo director o como guionista, no te pagas” (Flores, A., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

Lo revisado en esta sección me permite comprender por qué los autores entrevistados solventan su oficio guionista con una diversidad de trabajos, y también por qué se forman en diversos roles cinematográficos, lo cual tiene que ver con sus preocupaciones por reducir los costos de producción de un guion, ya que el financiamiento de la realización audiovisual –al menos en los casos revisados– siempre ha requerido que la guionista asuma un costo, incluso en los casos donde se practica el *ayni*. Así mismo, puedo observar que la preocupación de los guionistas es que la mayor parte de sus obras reciban financiamiento público, ya que de esa manera pueden formar y remunerar a cineastas que acompañen sus proyectos desde un beneficio económico.

#### 5.4.3 La censura en el proyecto de la nueva ley de cine

Durante el desarrollo de las entrevistas, realizadas entre octubre del 2024 y febrero del 2025, el Congreso de la República estuvo elaborando el proyecto de la nueva ley de cine, el cual era conocido como la “ley de la censura” especialmente por parte de los cineastas de regiones que no son Lima Metropolitana y Callao. Este proyecto de ley representaba una preocupación para los y las guionistas sobre la continuidad de las producciones cinematográficas en la región Puno. Por ello, en este segmento me gustaría revisar las opiniones que surgieron en ese entonces.

Cabe mencionar que, según lo revisado en el marco contextual, el proyecto de ley en mención fue promulgado el 24 de abril de 2025, transformándose en la nueva Ley de cine N° 32309; la cual, entre otros cambios, presenta el artículo 13.3 que agrega restricciones para el discurso de los proyectos audiovisuales sólo de regiones que no sean Lima Metropolitana y Callao. Para mejor comprensión, cito a continuación el contenido de este artículo, el cual formaba parte del proyecto de la nueva ley de cine en las fechas de las entrevistas:

“No pueden beneficiarse de los estímulos económicos señalados en los artículos 13 y 14 aquellas obras cinematográficas y audiovisuales [...] que atenten contra el Estado

de derecho, así como aquellas que contravengan la defensa nacional, la seguridad o el orden interno del país; o vulneren los principios reconocidos en la Constitución Política del Perú y el ordenamiento jurídico peruano” (Ley N° 32309, 2025).

Para empezar, Guadalupe me comentó que ella percibe que el país vive en un estado de incompreensión, lo cual se relaciona con las narrativas mediáticas que existen sobre los cineastas de regiones, a quienes se les señala despectivamente como personas de tendencia política de izquierda o como “terroristas”. Esto, a su vez, genera que el cine hecho en regiones no sea valorado por quienes son ajenos a sus realidades.

“[...] ahora con esto de la [...] ley de la censura, [...] ahí tú te das cuenta que aún falta entender al Perú como Perú, porque [...] Lima es muy centralista y este hecho no permite que se vea todo lo que está detrás. [...] hay mucho cine de región que no está valorado, o que simplemente no lo entienden, o que nos dicen “rojos”, “terrucos”, y todos esos adjetivos, cuando simplemente han sido parte de una historia tal vez mal contada” (Estofanero, G., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Rubén, por su parte, me comentó que los artistas en general tienen la función de registrar las realidades que ocurren en sus pueblos, incluso aquellas que preservan la memoria de hechos de violencia, como es el caso de la represión política que se dio en la ciudad de Juliaca el 9 de enero del 2023 –el cual fue abordado en el marco contextual. Así mismo, el guionista expuso que este tipo de registro conlleva a que los cineastas sean calificados como “terroristas” por parte de los políticos que viven en la ciudad de Lima.

“Hubo bastantes rechazos a esa ley, [...] de que nos están censurando [...] que nosotros podamos escribir guiones, historias basadas en los hechos reales [...], maltratos o terrorismo, la violencia política; por ejemplo, masacre acá en Juliaca [represión del 9 de enero del 2023]. [...] Pero realmente se debería hacer [escribir] porque los artistas estamos para eso, [...] porque los ingenieros o los arquitectos o los doctores no lo van a hacer. En cambio nosotros los pintores, los escritores, o los guionistas, o los teatristas sí lo vamos a dar a conocer. [...] Eso no quiere decir, como ellos [los políticos] dicen que: son terroristas” (Quincho, R., comunicación personal, 15 de octubre de 2024).

Esau me comentó que, si bien el discurso del guion puede ser negociado cuando se obtiene financiamiento institucional, esta situación se agrava con el proyecto de la nueva ley de cine, ya que ciertas temáticas serían censuradas por el Estado. Además, el autor indicó que las obras que cuestionen, por ejemplo, la corrupción en las fuerzas armadas, no accederían a fondos públicos.

“Generalmente, yo hago autofinanciamiento, nunca he pedido apoyo a Cultura [MINCUL] ni a empresas privadas. Generalmente, cuando te dan [...] financiamiento, empiezan a direccionarte. A veces, ahí pierde la esencia de la película. Peor todavía ahora con la nueva ley de cine, ¿trágico, no? Cosas como *La peligrosa*, por ejemplo, no podría llevarse a cabo con financiamiento del Estado porque te van a decir: no hables de los militares” (Mamani, E., comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Por otro lado, en la entrevista grupal, los guionistas manifestaron que sienten que existe una intención por parte del Estado de homogenizar el discurso. Por ello, mediante el cambio de las políticas públicas culturales, se buscaría evitar que los y las guionistas escriban historias que reflejen realidades contrapuestas a los discursos oficiales del gobierno peruano.

“[...] ¿cuál es la intención detrás de [la nueva ley]? [...] homogeneizar el discurso, que es el discurso que ellos [el Estado] quieren y que sólo se construya o se haga cine en base a eso. [...] Porque, claramente digamos, hechos como [...] las protestas que han habido en el 2023 [en la región Puno], donde quienes han salido a marchar han sido más la gente que viene del campo, no tanto de las zonas urbanas; eso obedece, claramente, a un cambio cultural. [...] No quiero decir que el cine sea lo que está generando eso, pero es uno de los factores. [...] Entonces [el Estado dice]: vamos a cortar lo que está generando que los que antes estaban callados, ahora reclamen” (Vera, M., comunicación personal, 18 de febrero de 2025).

Según lo observado, los creadores manifestaron su preocupación por los artículos del proyecto de la nueva ley de cine, ya que sienten que sus discursos serían censurados en caso que sus guiones representen realidades sociales o contextuales de la región Puno, cuyas imágenes preserven la memoria de casos de violencia estatal o cuestionen realidades como la existencia de funcionarios públicos corruptos en las instituciones del Estado.

Así mismo, en la entrevista grupal surgió la preocupación de que la censura también se relacione con la reducción de la representación de comunidades rurales, cuyos personajes tengan agencia y sus acciones dramáticas puedan generar cambios en la sociedad desde sus historias ficticias. Por lo que también se podría generar un escenario donde primen imágenes donde las locaciones físicas de la región Puno sean separadas de sus problemáticas sociales y contextuales, de sus prácticas rituales o de su identidad cultural.

Por último, sabemos que el cambio en las políticas públicas culturales es un tema de discusión cuyo análisis no está previsto en los objetivos de esta investigación, pero obedece al contexto de los y las guionistas, por ello no quería dejar de lado este tema, ya que era importante transmitir las preocupaciones y perjuicios que han surgido entre octubre del 2024 y febrero

del 2025. Así mismo, es pertinente aclarar que los cambios en la ley de cine son un asunto que no se ha cerrado, puesto que cuando se está terminando la redacción de este documento, estamos ingresando a un contexto de elecciones presidenciales y congresales; por lo que, probablemente, este tema será discutido en los próximos meses.

Hasta este punto, me gustaría comentar que los apuntes contextuales me han permitido comprender de mejor manera el significado del oficio guionista de ficción en Puno, por lo que tuve acceso a preocupaciones, satisfacciones y necesidades antes no profundizadas, como es el caso de investigar sobre las diferentes miradas culturales de la región, saber que sus historias se construyen en colectividad o estar pendientes a los posibles cambios en las políticas públicas culturales.

Finalmente, en función de los testimonios recogidos, puedo decir que para una guionista de este territorio están en juego los siguientes aspectos en su práctica: la representación respetuosa y cuestionadora de las realidades y habitantes de esta región, el bienestar colectivo del equipo de producción cuando decida practicar el *ayni*, el riesgo económico personal cuando decida realizar su guion, la formación y profesionalización de cineastas puneños cuando decida postular su guion a los Estímulos Económicos del MINCUL, o el riesgo de ser censurada por las cambiantes políticas públicas culturales enfocadas en el cine hecho en regiones que no son Lima Metropolitana y Callao.

## 6. Conclusiones

El cine realizado en la región Puno suele ser representado o referenciado, generalmente, por los largometrajes de ficción *Wiñaypacha*, *Manco Cápac* y *Yana-Wara*, los cuales obtuvieron reconocimientos y premios en festivales nacionales e internacionales; además, fueron seleccionados como candidatos peruanos a los premios Óscar. Este hecho constituye sólo “la punta del iceberg” de la actividad audiovisual que se desarrolla en este territorio, la cual incluye obras cinematográficas de diversos géneros y formatos impulsadas por cineastas puneños y puneñas de distintas especialidades, entre las que se encuentra el oficio de guionista de ficción.

En la presente investigación me he planteado como objetivo general conocer el oficio guionista de ficción practicado en la región Puno desde las experiencias de guionistas y las escrituras de los cortometrajes *T'ikariy*, *Alma vieja* y *Apalla, el último sabio*. Así mismo, para el desarrollo de este estudio me he propuesto profundizar en cuatro objetivos específicos: primero, describir el contexto económico y sociocultural que enmarca el desarrollo de guionistas de la región Puno; segundo, comprender la industria cultural cinematográfica

puneña en el periodo 2020 al 2024; tercero, conocer las vivencias y los procesos del oficio guionista para guionistas de la región Puno; y cuarto, analizar los procesos de escritura y representación de los guiones que son los objetos de estudio.

Debo mencionar que, para realizar esta investigación, desarrollé un marco teórico que presenta la discusión de varios autores, quienes aportan a la construcción del conocimiento desde la diversidad de sus perspectivas y contextos; algunos de ellos y ellas son teóricos y/o guionistas de Latinoamérica como es el caso de Orlando Lübbert (2009), Giovanna Pollarolo (2011), Ricardo Bedoya (2022), David Esteban Cubero (2021), Rubén Dittus (2019), entre otros. Como investigador en comunicaciones y guionista en formación, he aprendido las siguientes ideas principales: el guion se construye constantemente durante todas las etapas de la realización (Field, 2007); así mismo, el guion del cortometraje presenta diversos esquemas de estructura dramática (Cooper & Dancyger, 2012; Marín, 2011); y, como última idea destacable, una guionista está siempre conectada con su contexto, atenta a su realidad, y crea ficción a partir de ella (Lübbert, 2019).

Adicionalmente, en el marco contextual analicé a la región Puno como territorio físico, cultural y socioeconómico; así mismo, realicé una recopilación exhaustiva del desarrollo de la actividad cinematográfica puneña desde el inicio continuado de producciones a inicios de siglo XXI hasta la actualidad, incluyendo una revisión de la evolución de las políticas públicas culturales que influyeron en el desarrollo del cine regional desde el año 1972 hasta la actualidad. De este análisis surgieron ideas importantes que permiten un acercamiento a la comprensión de Puno como espacio de producción de historias. Por ejemplo, conocemos que en este territorio conviven identidades culturales diversas, donde el 57% de la población es quechua, el 34% es aymara, y el 9% es uro, puquina, mestiza y otras identidades (INEI, 2017); así mismo, sabemos que Puno es la sexta región del país en gestionar sus actividades cinematográficas con financiamiento público (INEI, 2024; Ministerio de Cultura, s.f.); y también puedo mencionar que entre el 2020 y 2024 emerge la participación de guionistas y cineastas mujeres, quienes postulan sus proyectos audiovisuales a los Estímulos Económicos del MINCUL en mayor número que anteriores años (Ministerio de Cultura, s.f.).

Así mismo, quisiera mencionar que mi deseo por escribir guiones de ficción me llevó a plantearme algunos cuestionamientos sobre el oficio, los cuales configuraron el diseño de los objetivos de investigación y se respondieron en el desarrollo del capítulo de análisis. Estas preguntas fueron pensadas en la región Puno y buscaron conocer: qué factores constituyen el oficio guionista de ficción, cómo se puede vivir de escribir guiones, cómo una persona llega a convertirse en guionista de ficción, cómo transcurre un proceso de escritura de guion y qué está en juego mientras se deja en pausa a la vida propia para crear una historia. Las

respuestas a estas interrogantes nos conducen a una comprensión de lo que significa ser guionista de ficción en la región Puno.

A continuación, compartiré las principales conclusiones y recomendaciones relacionadas con el desarrollo del capítulo de análisis.

## 6.1 Sobre el conocimiento de los y las guionistas participantes de la investigación

En esta investigación pude conocer a los guionistas Guadalupe, Rubén y Esau en entrevistas en profundidad, así como a los guionistas Anónimo, Edson, Zulma, Henry, Alberto y Marco en la entrevista grupal. Con ellos y ellas pude profundizar en ideas clave que me permitieron comprender breves aspectos de sus historias de vida, algunos aspectos que constituyen la práctica de escribir guiones, así como sus actividades económicas y artísticas.

Primero, en referencia al grupo de guionistas entrevistados, todos viven en la región Puno en la actualidad, mayormente en las ciudades de Juliaca y Puno; así mismo, tienen entre veintinueve a cincuenta y cinco años. Sus lugares de nacimiento, salvo una excepción, han sido las localidades puneñas de Puno, Juliaca, Ayaviri, Azángaro, Isla de Amantaní, Qqepa. Además, en la mayoría de casos los padres, madres, abuelos y abuelas provienen de comunidades rurales de la región Puno.

Segundo, el grupo de autores que entrevisté se auto-identifica con alguna de las identidades culturales originarias que habitan en la región Puno, fue así que siete creadores se presentaron como quechuas, uno como aymara, y uno como puquina. Además, los autores aterrizaron sus identidades culturales en tres elementos recurrentes: el uso de la lengua originaria, la conexión con los territorios de nacimiento y/o crecimiento, y/o la valoración de las prácticas culturales transmitidas por ancestros y ancestas. Estos elementos son representados en sus creaciones artísticas, por lo que puedo concluir que la escritura de guiones de ficción es el medio que les permite expresar sus identidades culturales, siendo el guion un espacio para construir representación en la historia ficticia.

Tercero, desde la perspectiva económica, me parece interesante destacar que los entrevistados cumplen diversos roles en sus vidas diarias como ejercer la docencia, enseñar artes marciales o conducir un mototaxi; y, en sus tiempos libres, también son guionistas. Es decir, ninguno y ninguna se dedica exclusivamente al oficio de guionista de ficción en la región Puno. La razón de ello, según la mayoría de testimonios, es que la escritura de guiones no es remunerada ni rinde beneficios económicos, por lo que sus trabajos alternativos les permiten solventar esta actividad. Así mismo, puedo observar que, para el grupo de

guionistas, la industria cinematográfica de la región Puno no ofrece una sostenibilidad económica que les permita escribir, producir, dirigir y/o gestionar sus guiones a tiempo completo, siendo este contexto un elemento que constituye el oficio.

Cuarto, quisiera resaltar que los autores también ejercen diversos roles cuando dirigen sus películas de autor; ya que, a través de las entrevistas en profundidad pude conocer que, además de ser directores, ellas y ellos cumplen funciones como productores, editores, camarógrafos, actores o actrices, entre otras. Según los testimonios recogidos, esta multiplicidad de oficios cinematográficos se podría explicar por la necesidad de reducir los costos de producción de una obra audiovisual o se podría deber a que algunos entrevistados desempeñan actividades económicas en esos oficios para producciones dentro y fuera de la región Puno. Por lo que puedo mencionar que ser guionista de ficción en este territorio implica mucho más que escribir el guion, ya que el oficio se transforma en otros roles, los cuales también adquieren significados específicos en el desarrollo de sus prácticas vinculadas a la realización audiovisual.

Quinto, no quisiera dejar de mencionar que los participantes comentaron que han liderado o han sido parte de producciones cinematográficas auto-gestionadas vinculadas con el constructo andino *ayni* o “ayuda mutua”. Esta práctica productiva, según sus testimonios, consiste en que una obra audiovisual se convierte en el eje que articula participaciones profesionales no remuneradas, y/o colaboraciones económicas, y/o préstamos de equipos de filmación, vestuarios, locaciones, vehículos, accesorios, entre otros. Así mismo, los creadores me comentaron que ellos adquieren el compromiso de retribuir esta ayuda cuando una nueva obra audiovisual se convierte en el siguiente eje de articulación. La práctica del *ayni*, surgida de las voces y experiencias de las y los autores, me permite concluir que ellos y ellas forman parte de una colectividad artística, la cual puede activarse para sostener proyectos audiovisuales cuando es necesario.

Por último, todos los entrevistados y entrevistadas tienen uno o varios proyectos de creación de historias en desarrollo, ya sea que éstos se encuentren en fase de ideación, investigación, escritura o postulación a los Estímulos Económicos del MINCUL. Muchas de estas creaciones son auto-gestionadas por las diversas actividades económicas que cada uno y una ejerce.

## 6.2 Sobre el significado de ser guionista desde las experiencias en el oficio

En el segundo subcapítulo de análisis profundicé en las experiencias que respondían a las preguntas: cómo llegaron a ser guionistas de ficción, qué significados le atribuyen al cine y a

la práctica de escribir guiones, qué temáticas abordan en sus creaciones y qué significa el guion cinematográfico para ellos. Es así que en las respuestas encontré las implicancias que forman el sentido de ser guionista de ficción en la región Puno desde las experiencias, valoraciones y opiniones subjetivas que surgen de la práctica del oficio desde el inicio de la vocación hasta la visión de su principal producto: el guion cinematográfico.

Primero, sobre el surgimiento de la vocación, todos los entrevistados evocaron anécdotas o aprendizajes de la infancia para explicar cómo surgió la vocación de crear narrativas de ficción o de querer ser cineastas. Por ejemplo, Guadalupe me contó que de niña le gustaba escribir cuentos y que, cuando tuvo experiencias paranormales, quiso plasmarlas en sus historias; así mismo, Rubén me contó que de niño le gustaba ver películas puneñas y que un día en el colegio le asignaron la tarea de escribir un libreto para una obra teatral, lo que hizo que él viviera esa experiencia como si estuviera creando un filme; así también, Esau me contó que de niño le gustaba escribir y dibujar historietas, las cuales reflejaban sus inquietudes sobre el conocimiento de la cultura andina prehispánica. Estas experiencias, junto con aquellas recogidas de la entrevista grupal, nos permiten observar que los autores tuvieron en sus infancias la necesidad de compartir sus vivencias, inquietudes o imaginaciones –inclinadas a temáticas específicas– por medio de historias de ficción, las cuales aprendieron por la presencia de recursos educativos que les gustaron, como son los cuentos, historietas, películas puneñas, peruanas o internacionales, así como la narración oral, la cual, según pude observar, los conecta afectivamente con sus familiares y/o comunidad que les cuidaron y contaron historias que les permitieron comprender y apreciar su territorio de nacimiento y/o crecimiento.

Segundo, sobre las temáticas que desarrollaron los entrevistados, puedo mencionar que existen tres tipos recurrentes: la exploración del mundo espiritual, la representación de problemáticas sociales y contextuales, y la revaloración de elementos culturales ancestrales de esta región. Debo agregar que no es un objetivo de la investigación la tipificación de las temáticas del cine puneño; por ello, mediante esta conclusión, quiero resaltar que dichas temáticas surgen porque están inscritas en un territorio de conocimiento colectivo, donde las narraciones orales, las problemáticas sociales y las prácticas culturales son fuentes comunes de creación de historias.

Tercero, sobre la formación en guion, si bien cada artista posee una historia particular, ocho de los nueve entrevistados comparten la experiencia de no haber recibido una educación formal y/o académica en cinematografía, ya que en la región Puno –donde crecieron y se establecieron– no existen escuelas de cine ni instituciones que ofrezcan formación continua en producción audiovisual. En consecuencia, un hallazgo de la investigación es que la

mayoría de guionistas adoptó estrategias de aprendizaje alternativo que consistieron, principalmente, en la formación autodidacta, facilitada por el acceso a internet, libros y otros recursos educativos; y en la asistencia a talleres de guion, tanto presenciales como virtuales, cuyo costo, en todos los casos, fue asumido por ellas y ellos mismos. Cabe mencionar que cada uno y una se ha acercado a producciones escénicas para complementar sus conocimientos en la práctica y, eventualmente, realizar un cortometraje con el apoyo de una red de artistas. Entonces, puedo decir que la formación de la mayoría de los entrevistados fue empírica, lo cual no invalida la calidad de sus obras, pero sí me permiten plantear la cuestión de cuándo la educación en cinematografía llegará a democratizarse en las regiones, de modo que cineastas, experimentados o no, puedan contar con espacios recurrentes, predecibles y públicos de formación que les permitan iniciar o fortalecer sus proyectos cinematográficos.

Cuarto, a través de las entrevistas en profundidad pude conocer cuál es el significado del cine para Guadalupe, Rubén y Esau, quienes conciben el séptimo arte según la función social que pueden cumplir a través de éste, las cuales en suma dan significado al cine como un medio para: conseguir la transformación social, representar realidades, transmitir críticas sociales, y/o revalorar los elementos de las identidades culturales. Cabe mencionar que la visión del cine por su función social es transversal a todos sus roles audiovisuales e, incluso, a sus actividades no relacionadas con la cinematografía. Por ello, los autores crean obras que puedan generar en sus audiencias una reflexión, una valoración, una crítica, una motivación para cambiar o un llamado de acción hacia una problemática en particular. En algunos casos, los guionistas experimentaron que sus obras produjeron cambios personales y sociales, lo que les motiva a continuar escribiendo y realizando películas con las temáticas exploradas.

Quinto, sobre el significado de escribir guiones, los participantes de las entrevistas en profundidad expresaron que disfrutaban de esta práctica, puesto que se sienten libres, realizados y/o felices cuando están creando una historia ficticia para la pantalla. Por lo que Guadalupe, Rubén y Esau reconocen el talento que tienen en esta materia para cumplir con sus propósitos narrativos, los cuales necesitan de la ficción para proponer representaciones de la realidad basadas en las experiencias y conocimientos de los autores.

Sexto, sobre el significado del guion cinematográfico, los autores entrevistados en profundidad concibieron al guion de dos formas generales: un manual, guía o punto de partida de la creación colectiva de una historia cuya esencia y/o mensaje se mantenga; y un manual de instrucciones –o “plagio”– con menor apertura al cambio o improvisaciones del equipo de producción. Quisiera mencionar que, en el marco teórico, los autores no debaten el grado de apertura al cambio de un guion, por lo que este aspecto surgió del análisis de las ideas de los

guionistas. Así mismo, de lo revisado en las historias de vida de los guionistas, puedo mencionar que estas concepciones se pueden vincular con sus formaciones empíricas, así como con sus experiencias en la producción de películas. Por ejemplo, quienes practicaron el *ayni* podrían inclinarse a la idea de un guion como punto de partida de creación colectiva, y quienes participaron de producciones en otros roles cinematográficos podrían inclinarse a la idea de un guion como manual de instrucciones claras para el equipo de realización.

Por último, podemos observar que los creadores se relacionan con el oficio guionista de ficción desde varios aspectos implicados con esta práctica cinematográfica, lo cuales contribuyen a conocer el significado amplio de este oficio. Es por ello que, según las coincidencias encontradas en las experiencias de los entrevistados, puedo decir que, para la mayoría de ellos y ellas, ser guionista de ficción en Puno significa: tener presente las necesidades, inquietudes o imaginaciones que surgieron en sus infancias y que transmutaron en narrativas de ficción gracias a recursos educativos como la narración oral transmitida por familiares y/o cuidadores; saber que las temáticas que surgen en la región Puno se relacionan con la identidad cultural, sus experiencias desde la infancia, la cosmovisión andina y las problemáticas sociales y contextuales de este territorio; considerar que la formación es autogestionada y empírica; saber que escribir guiones es una actividad liberadora y que se motiva por una necesidad de cumplir con funciones sociales de representación, revaloración y/o transformación de las realidades de la región Puno; así como, tener en cuenta que un guionista forma parte de un colectivo artístico, cuyas experiencias también son fuentes de la construcción de historias.

### 6.3 Sobre las experiencias en la escritura de los cortometrajes *Alma vieja*, *T'ikariy* y *Apalla, el último sabio*

En el tercer subcapítulo de análisis abordé el conocimiento del oficio guionista de ficción en la región Puno desde las experiencias en la escritura de los cortometrajes de estudio de la investigación. Para conseguir este objetivo consideré dos fuentes de análisis: las estructuras narrativas de los guiones y las experiencias de sus autores Guadalupe, Rubén y Esau en el proceso creativo.

Primero, puedo decir que las temáticas y mensajes de cada guion analizado son: en el caso de *Alma vieja*, la temática es la exploración del mundo espiritual y el mensaje es que la realidad espiritual existe y puede causar miedo a una ciudadana común si esta realidad no es comprendida; en el caso de *T'ikariy*, la temática es la representación de problemáticas sociales y el mensaje es criticar el maltrato infantil y la discriminación cultural por parte de las postas de salud en las zonas rurales; y en el caso de *Apalla, el último sabio*, la temática es la

revaloración de elementos culturales ancestrales y el mensaje es dar a conocer a una entidad de la mitología andina y sus poderes de sanación.

Segundo, sobre el análisis de la estructura dramática de los guiones, puedo concluir que los mensajes que querían transmitir los guionistas determinaron un diseño específico de la estructura dramática, lo cual debe ser analizado por partes.

En el caso de *Alma vieja*, la obra se propuso representar que la realidad espiritual existe, para ello la estructura presenta los actos dramáticos I y II, pero prescinde del acto III de resolución; es decir, no tiene final: en el primer acto observamos la vida cotidiana de Lina, de quien se muestran dos experiencias con espectros malignos; en el incidente catalizador observamos que Lina se encuentra con un espíritu guardián que le guía hacia una cafetería; y en el segundo acto conocemos que Lina se encuentra con dos espíritus guardianes, quienes le ofrecen ayuda y Lina acepta acompañarlos en un viaje por el Lago Titicaca. Cabe mencionar que todos los espíritus, malignos y guardianes, son representados en forma humana, por lo que son más cercanos a la realidad que a la fantasía. Así mismo, puedo mencionar que hasta el segundo acto la obra cumple con su propósito de mostrar una realidad particular, sobre la cual no hubo intención de buscar alguna reflexión en específico. Esta configuración coincide con el planteamiento de Cooper y Dancyger (2012), quienes indican que la ausencia de final permite que la audiencia se identifique con el personaje principal y su conflicto.

En el caso de *T'ikariy*, la obra se propuso transmitir las críticas sociales del autor sobre el maltrato infantil y la desatención de una posta de salud, entre otras; para ello la estructura presenta los actos dramáticos I, II y III con una trama amplia: en el primer acto observamos la vida cotidiana de Florcita, una niña quechua-hablante que es maltratada por su padre; en el incidente catalizador conocemos que Florcita se golpea la cabeza cuando pastorea sus ovejas; en el segundo acto, el cual ocupa dos cuartos de la historia, observamos cómo Florcita intenta recuperar su salud yendo sola a la posta de salud del pueblo, también conocemos las actividades de su padre en una subtrama; en el segundo punto de giro observamos que la niña no fue curada en la posta de salud porque se encuentra desmayada y desangrándose en su casa; en el tercer acto, conocemos que su padre la lleva de nuevo a la posta de salud, pero ésta se encuentra cerrada y el padre le pide perdón a Florcita en su lecho de muerte. Sobre esta configuración, puedo decir que el final trágico de la obra permite reforzar las críticas sociales que el autor fue transmitiendo durante el desarrollo de los eventos en los dos primeros actos dramáticos. Así mismo, la configuración dramática coincide con los planteamientos de Field (2007) y Marín (2011).

Y en el caso de *Apalla, el último sabio*, la obra se propuso presentar a una entidad de la mitología andina del altiplano con poderes sobrenaturales, para ello la estructura presenta los actos dramáticos I y III, pero prescinde del acto II de complicaciones para el protagonista: en el primer acto observamos que Apalla luce como un adulto mayor de setenta años con vestimentas andinas hechas con lana de alpaca o llama, tiene una actitud firme y amistosa; así mismo, dentro del primer acto se desarrolla una subtrama, la cual ocupa dos cuartos de la historia sin que el protagonista aparezca en pantalla, en este espacio conocemos que una universitaria es poseída por una entidad maligna, lo cual conduce a que unos ciudadanos que conocen la narración oral sobre Apalla le quieran ayudar invocando al protagonista; en el incidente catalizador observamos que Apalla es invocado; y en el tercer acto conocemos que Apalla expulsa a la entidad maligna que poseía a la universitaria, y luego Apalla invoca a su nave espacial, la cual lo absorbe. Cabe mencionar que, a diferencia de *Alma vieja*, los personajes espirituales de *Apalla, el último sabio* se acercan más a la fantasía que a la realidad. Así mismo, puedo decir que, si bien el protagonista solamente aparece en la mitad de la obra, el autor cumple con su propósito de presentarlo en el imaginario colectivo, ya que se le conoce por cómo se ve, por lo que se dice sobre él y por lo que es capaz de hacer. Por último, esta configuración coincide con el planteamiento de Cooper y Dancyger (2012), quienes indican que el cortometraje puede tener la combinación de actos I y III solamente.

Por otro lado, analizando a profundidad los elementos narrativos, pude observar que los guiones han prescindido de algunos de ellos, como es el caso de la ausencia del segundo punto de giro o el evento de crisis en *Alma vieja* y *Apalla, el último sabio*. También pude observar algunas innovaciones, como es el caso de la ubicación de la subtrama dentro del primer acto dramático de *Apalla, el último sabio*, cuando la teoría establece que este evento narrativo debería situarse en el segundo acto.

Tercero, sobre el análisis de los personajes, puedo mencionar que los roles protagónicos también cumplieron con la función narrativa esperada por los autores. En el caso de *Alma vieja*, la audiencia puede acceder a la realidad espiritual por medio de las emociones y acciones de Lina, quien se muestra permanentemente en la pantalla, lo que puede permitir el surgimiento de la empatía con su situación y, en consecuencia, el reconocimiento de su realidad como verdadera (Cooper & Dancyger, 2012); en el caso de *T'ikariy*, las desventuras de la protagonista pueden permitir la reflexión sobre las críticas sociales del autor; sin embargo, a pesar que Florcita no siempre aparece en pantalla, pareciera que la audiencia también desarrolla identificación con ella y su situación, este hecho podría representar una excepción con el planteamiento de Cooper y Dancyger (2012), quienes indican que en este tipo de historias la reflexión tiene mayor peso que la identificación; y en el caso de *Apalla, el último sabio*, el protagonista aparece en la mitad de la obra, por lo que no es posible

identificarse con él; sin embargo, el propósito del autor es que solamente se le conozca, por ello todos los personajes secundarios de la obra están al servicio de caracterizarlo. Según Cooper y Dancyger (2012) y Marín (2011), los personajes secundarios de los cortometrajes, por lo general, no cumplen la función narrativa de caracterizar al protagonista, por lo que esta obra representa una excepción.

Adicionalmente, los tres cortometrajes de estudio han diversificado los roles protagónicos al situar en el centro de la narración a personas y conflictos poco convencionales en el cine, como son una universitaria andina atacada por espectros malignos, una niña quechua-hablante que no recibe atención médica y un adulto mayor quechua-hablante que tiene poderes sobrenaturales. En ese sentido, podemos observar que las obras analizadas tuvieron una necesidad de representar en la pantalla a personas, conflictos, historias o narraciones orales que son comunes en la región Puno, pero no son vistas en las pantallas de cine.

Cuarto, sobre el análisis de la composición del género, puedo concluir que el mensaje de la obra determinó un diseño particular del género. En el caso de *Alma vieja*, observamos situaciones cotidianas que se mezclan con apariciones de espíritus encarnados en seres humanos, lo cual es experimentado desde la subjetividad de la protagonista humana, cuyas emociones y acciones realistas –frente a una trama sobrenatural– permiten que el mensaje sea aceptado como una situación que podría ser real; en el caso de *T'ikariy*, el género y tono es más realista que *Alma vieja*, ya que se representan situaciones comunes que se viven en zonas rurales del altiplano y en la lengua originaria quechua, por lo que la voz crítica del autor puede ser transmitida y aceptada como una situación posible; y en el caso de *Apalla, el último sabio*, el género hiperdramático y el tono de fantasía permiten que la historia narre eventos fantásticos sobre un personaje con poderes sobrehumanos, lo cual resta la aceptación de la historia como una situación posible para conseguir que el personaje mitológico sea aceptado en el imaginario colectivo de la audiencia. Sobre este último caso, debo mencionar que Cooper y Dancyger (2012) plantean que en el hiperdrama todos los elementos narrativos están al servicio de la moraleja de la historia, lo cual no coincide con *Apalla, el último sabio*, ya que en esta obra todos los elementos narrativos sirven a la caracterización del protagonista.

Quisiera agregar que las coincidencias y disonancias expuestas entre la configuración de los elementos narrativos de las obras frente a lo que se plantea en las teorías, me permite evidenciar que los autores y la autora –desde sus conocimientos empíricos– readaptaron las normas teóricas y canónicas de acuerdo con sus necesidades narrativas, sin que ello afecte la transmisión del mensaje de la obra. Por lo que puedo concluir que las prácticas de

readaptación observadas también constituyen el significado de ser guionista de ficción en Puno, sobre todo en los casos donde los autores se formaron empíricamente.

Quinto, sobre las experiencias de los autores en la escritura de los guiones, puedo indicar que algunos elementos que constituyen el oficio guionista de ficción fueron evidenciados en las experiencias puntuales sobre cada cortometraje. En el caso de *Alma vieja*, la autora escribió la obra en dos días, y se ayudó en el origen de su vocación, ya que de niña solía escribir historias sobre eventos paranormales y autobiográficos; así mismo, Guadalupe tuvo confianza en que *Alma vieja* obra sería representada desde el *ayni* de la Asociación Cultural Chaska Ñawi; en el caso de *T'ikariy*, el autor concibió una historia personal, donde el recuerdo de su hermana y de la niña que vio en un restaurante, le motivaron a expresar sus críticas sociales por medio del cine; así mismo, el mensaje del guion propició que algunos de sus colegas le ayuden a perfeccionarlo en sus diferentes etapas, por lo que fue un proceso acompañado; y en el caso de *Apalla, el último sabio*, el autor se inspiró en una narración oral poco conocida en la región Puno, lo cual le motivó a escribir el guion durante un año porque quería representar correctamente a la entidad Apalla; en ese sentido, el autor hizo una excepción ya que él considera que la guionista no debe ser perfeccionista.

Por último, quisiera resaltar que el cortometraje de ficción como formato influyó en los tres procesos creativos de los objetos de estudio de la investigación. En el caso de *Alma vieja*, la autora pudo planificar una realización cinematográfica de seis días en promedio, donde la falta de tiempo para escribir un final fue compensada con la presentación de su producto audiovisual en el festival donde ella quería participar; en el caso de *T'ikariy*, el autor me contó que su primer corte audiovisual tenía un metraje de cuarenta minutos, los cuales él editó hasta reducirlo a veinte minutos con cincuenta y cinco segundos para poder concursar en la mayor cantidad posible de festivales de cine, los cuales, según el autor, tienen variados requisitos específicos sobre la duración máxima en minutos de los cortometrajes; y en el caso de *Apalla, el último sabio*, el autor me contó que le gustaría que su obra sea un largometraje, pero considera que ello significaría tener mayor presupuesto, sobre todo en efectos especiales, y que este tipo de temática no podría tener el mismo grado de taquilla que sus largometrajes de acción, género que, según su experiencia, tienen mejor recepción en la región Puno. En ese sentido, podemos observar que el formato del cortometraje ha determinado decisiones que tomaron los guionistas en cuanto a posibilidades de realización audiovisual y de participación en festivales de cine.

## 6.4 Sobre los apuntes referidos al contexto de los y las guionistas

En el cuarto subcapítulo de análisis abordé algunos aspectos contextuales específicos que se viven desde la región Puno, los cuales también constituyen el oficio guionista de ficción porque representan situaciones que generan preocupaciones, necesidades o satisfacciones para los guionistas entrevistados. Con este cierre pude también acercarme a la respuesta sobre una de las preguntas planteadas en la introducción de la tesis: qué está en juego mientras se deja en pausa a la vida de uno o una para crear un guion de ficción.

Primero, al escribir guiones que serán dirigidos y/o producidos por ellos mismos, los guionistas entrevistados asumen la responsabilidad de gestionar y diseñar las estrategias de financiamiento y realización de sus guiones. Por ello, los participantes de la investigación se apoyan en las políticas públicas culturales para solventar algunos de sus proyectos, siendo éstas bien percibidas por la mayoría. No obstante, surgieron dos necesidades no atendidas por las políticas públicas culturales que quisiera resaltar: en primer lugar, varios proyectos de nuevos y nuevas cineastas de Puno no están logrando obtener Estímulos Económicos del MINCUL, por lo que sería importante que se les dé oportunidades para el inicio de sus carreras audiovisuales; y en segundo lugar, los y las cineastas que practican el *ayni* para gestionar sus realizaciones tampoco han podido acceder a una subvención estatal, por lo que sería importante que el MINCUL se acerque a las regiones para identificar las necesidades de esta práctica productiva.

Segundo, quisiera mencionar que la nueva Ley de cine N° 32309 todavía tenía la forma de proyecto de ley durante el transcurso de las entrevistas, siendo éste conocido como “la ley de la censura” puesto que contenía artículos que restringían, en base a la evaluación del discurso, a las postulaciones de los proyectos de regiones que no son Lima Metropolitana y Callao en los Estímulos Económicos del MINCUL. Este contexto de posible cambio, generó discusiones sobre la censura en las entrevistas, en las que pude observar una preocupación general por la continuidad de las producciones cinematográficas en la región Puno, lo cual hacía que los autores se pregunten qué tipo de estrategias adoptar en caso sus obras ya no reciban financiamiento público o, en el peor de los casos, encuentren restricciones de censura durante su proceso de realización audiovisual. Así mismo, quisiera mencionar que algunos guionistas reportaron que las narrativas mediáticas –en la coyuntura de la nueva ley de cine– calificaban a los cineastas de regiones como “terroristas”, lo cual afectaba a la autoestima de esta comunidad.

Tercero, el enfoque en el contexto me permite evidenciar que el grupo de guionistas entrevistados comparte la motivación personal y colectiva de mostrar en la pantalla a la región

Puno con sus historias, narraciones orales, problemáticas, habitantes y elementos culturales. Por ello, perciben que la práctica de sus oficios significa: por un lado, imaginar maneras de registrar audiovisualmente los hechos que pueden ser censurados por las políticas públicas culturales, como es el caso de la represión de las fuerzas del orden a las protestas del 9 de enero del 2023, donde dieciocho civiles y un policía fueron asesinados; por otro lado, luchar por obtener espacios de representación, puesto que son conscientes de que el cine reivindica y favorece a la autoestima de la sociedad puneña en general.

Cuarto, sobre la identidad cultural, el grupo de guionistas manifestó que escriben desde el respeto cuando deben representar a otras identidades culturales que habitan en la región Puno; ya que, a pesar de compartir el mismo espacio físico o prácticas culturales, las miradas y problemáticas de comunidades quechuas, aymaras, uros o mestizos no son las mismas. Por ello, los autores se esfuerzan por teorizar los elementos culturales que van más allá del uso de la lengua originaria, con el fin de evitar que su mirada folklorice a otras miradas, sin que ello signifique dejar de lado el cuestionamiento, el cual consideran que es importante. En ese sentido, me gustaría exhortar a la comunidad cinematográfica peruana a practicar este tipo de escritura, la cual cuestiona las realidades sociales desde el conocimiento, afecto y respeto hacia los territorios físicos y culturales del país.

Quinto, quisiera resaltar que el enfoque en el contexto me ha permitido evidenciar que los hallazgos obtenidos sobre los modos de gestión de realización audiovisual, fuentes y acceso al financiamiento, necesidades de representación, así como la multiplicidad de roles cinematográficos y/o diversidad de trabajos económicos para solventar el oficio guionista, tienen consonancia con y aportan nuevos conocimientos a lo escrito –desde la academia– sobre las realidades latinoamericanas en el mundo audiovisual.

Finalmente, para mí, como guionista arequipeño y puneño en formación, ha sido valioso reunir y analizar estas experiencias, las cuales, de manera pragmática, me han enseñado cuáles son los retos, oportunidades, pesares y satisfacciones de ejercer este oficio desde regiones donde la actividad cinematográfica es emergente. En ese contexto, puedo concluir que en el guion cinematográfico confluyen la vocación de la autora, su temática preferida, sus recuerdos, sus sacrificios económicos y de tiempo libre, su conexión con la red de artistas y amistades, sus trabajos colectivos en *ayni*, su conexión con la o las personas que motivan su oficio en lo más profundo de su ser, su conexión con el territorio, su identidad cultural, su concepción del cine, su continua formación autodidacta, su incertidumbre frente a los cambios en las políticas públicas culturales, su atención y/o curiosidad por el contexto, su atención a las narraciones orales, su investigación previa sobre la temática que va a escribir, su

creatividad narrativa y, entre otros aspectos, su certeza de que escribe desde, con y para el territorio puneño.

## 6.5 Recomendaciones

La presente investigación se centró en comprender el oficio guionista de ficción en la región Puno a partir de las experiencias de artistas que escriben desde este territorio y del análisis de tres cortometrajes. De este estudio, sin embargo, surgieron numerosos temas de discusión –como la creación colectiva auto-gestionada vinculada al *ayni*, las percepciones sobre las políticas públicas culturales en relación con la nueva Ley de cine N° 32309, o la actualización de las narrativas de los filmes de este territorio– que no fueron profundizados por no constituir el objetivo de esta tesis. Por ello, quisiera recomendar el abordaje de estos temas a las personas interesadas en este campo de estudio, ya que son líneas de investigación relevantes para enriquecer el conocimiento sobre el cine hecho en regiones que no son Lima Metropolitana y Callao.

Otros temas de investigación, aplicables a regiones que no sean Lima Metropolitana y Callao, pueden estar relacionados al estudio de los procesos de representación de los elementos de las diversas identidades culturales, como son las lenguas originarias, rituales o danzas; así como el estudio de los mecanismos de la autogestión de realizaciones audiovisuales o el aprendizaje autónomo de diversos oficios cinematográficos, los cuales compensan el limitado apoyo de las políticas públicas culturales tanto en generar espacios de producción como de formación.

Adicionalmente, esta tesis dejó abierta una línea de investigación, la cual podría abordar los mecanismos de circulación de los cortometrajes analizados –u otros adicionales– así como el estudio de la recepción de audiencias, donde suelen presentarse espacios de diálogos entre cineastas y espectadores. Siendo esta una oportunidad idónea para comprobar las teorías especializadas en la recepción de cortometrajes, como es el caso de los autores Cooper y Dancyger (2012).

También sería interesante continuar esta investigación mediante dos vías de estudio: la primera, desde la adición de otros testimonios –sobre todo por parte de mujeres guionistas– para complementar y/o cuestionar los hallazgos obtenidos, teniendo en cuenta que en la región Puno habitan un promedio de treinta guionistas; y la segunda, desde el análisis de los testimonios registrados a través de otras categorías, como la representación, la cultura oral, la decolonialidad del cine o el derecho a la comunicación. Estos son conceptos que estoy explorando, pero no fueron incorporados en la tesis porque escapaban del marco planteado

al inicio de la investigación. No obstante, estas teorías podrían mejorar el entendimiento, por ejemplo, de los guiones que se escriben a partir de una motivación de creación colectiva auto-gestionada, así como las decisiones narrativas orientadas a representar ciertas temáticas o personajes en el guion.

Por otro lado, recomiendo que se desarrollen investigaciones con enfoque cuantitativo o mixto, cuyos campos de estudio aborden los contextos de las diversas especialidades cinematográficas por regiones –guionistas, directores, camarógrafos, editores, u otros; así como una recopilación de las producciones cinematográficas y audiovisuales en diversos formatos y géneros –cortometrajes, series, videojuegos, animación, u otros– dando lugar a un posible proyecto de base de datos actualizable de la actividad audiovisual, el cual puede ser similar a la página web especializada en largometrajes peruanos “Cinencuentro”: <https://www.cinencuentro.com/cine-peruano-siglo-21/>.

En lo que respecta a las investigaciones sobre el cine nacional que requieran conocer el contexto de la actividad cinematográfica de una región en específico, puedo recomendar –a partir del aprendizaje de esta tesis– la elaboración de una base de datos en una hoja de cálculo donde se traslade la información pública de los resultados, sobre todo de los proyectos no seleccionados, de las líneas concursales de los Estímulos Económicos del MINCUL, disponible en la página web: <https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/>. Este proceso puede resultar tedioso, pues implica la descarga de formatos que no son compatibles con las hojas de cálculo y que deben procesarse casi manualmente; no obstante, la información obtenida es valiosa tanto para establecer un contexto como para aproximarse a los agentes culturales de cada región.

Finalmente, recomiendo a futuros investigadores que, cuando sus temas de tesis impliquen el estudio de algún oficio artístico y/o comunicativo, incluyan a las voces y miradas de quienes lo ejercen en el diseño de las metodologías de investigación, ya que las experiencias se constituyen como fuentes de conocimiento. En ese sentido, puede surgir un diálogo entre las teorías y las experiencias, cuyos contextos enriquezcan el debate académico. Incluso, sería interesante profundizar el conocimiento sobre los cineastas de regiones desde otros roles cinematográficos, con lo que se podría desarrollar un cuerpo teórico importante para comprender la actividad audiovisual y ser partícipes de los esfuerzos de esta comunidad para asegurar la continuidad fílmica y libre de censura.

## 7. Referencia bibliográficas

Aborígenes cine. (2020, 6 de junio). LA VIDA DE LUCIA (Cortometraje-2020) [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yFURSqL8tIA&t=320s>

Amnistía Internacional. (18 de julio de 2024). Perú: ¿Quién disparó la orden? Amnesty. <https://www.amnesty.org/es/documents/amr46/8249/2024/es/>

Arce, N. & Cornejo, F. (2023). Cine en Puno: prácticas decoloniales y reafirmación de la identidad andina. Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación, (152), 97-115. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8962313.pdf>

Arias, D. (2023). Apuntes Cinematograficos: Puno 2023 - 2028. Lamula.pe. <https://tierradeluz.lamula.pe/2023/01/04/apuntes-cinematograficos-puno-2023-2028/davidarias/>

Aronson, L. (2011). The 21st Century Screenplay: A Comprehensive Guide to Writing Tomorrow's Films. Silman-James Press. <https://www.amazon.com/21st-Century-Screenplay-Comprehensive-Tomorrows-ebook/dp/B00DLJYSVO>

Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica. (02 de febrero de 2019). “Wiñaypacha” es la mejor película peruana del 2018 para APRECI. Apreci. <https://apreci.org/winaypacha-es-la-mejor-pelicula-peruana-del-2018-para-apreci/>

Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica. (01 de abril de 2021). Película puneña “Manco Cápac” es la máxima ganadora de los Premios APRECI al cine peruano 2020. Apreci. <https://apreci.org/pelicula-punena-manco-capac-es-maxima-ganadora-de-los-premios-apreci-al-cine-peruano-2020/>

Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica. (28 de febrero de 2024). “Yana-Wara” es la máxima ganadora de los Premios APRECI al cine peruano 2023. Apreci. <https://apreci.org/yana-wara-es-la-maxima-ganadora-de-los-premios-apreci-al-cine-peruano-2023/>

Banco Central de Reserva del Perú, Sucursal Puno. (2024). Caracterización económica de Puno: Contribución del Valor Agregado Bruto por sectores. <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Sucursales/Puno/puno-caracterizacion.pdf>

Baptista, M., Fernández, C., & Hernández, R. (2010). Metodología de la investigación. McGraw-Hill. Interamericana editores, S.A. de C.V.

Barrow, S., & Vich, C. (2021). Cine peruano de inicios del siglo XXI: Dinamismo e incertidumbre. Universidad de Lima Fondo Editorial.

Bateson, G. (1998). Hacia una teoría de la esquizofrenia. En R. Alcalde (Trad.), Pasos hacia una ecología de la mente (1a ed., pp. 231-256). Lohlé-Lumen.

Bedoya, R. (2022). El cortometraje peruano: estilos y tratamientos de la memoria, la política y la violencia. En C. Vich & S. Barrow (Eds.), Cine peruano de inicios del siglo XXI: Dinamismo e incertidumbre (pp. 307-330). Universidad de Lima Fondo Editorial.

Biondi, J. & Zapata, E. (2006). La palabra permanente. Verba manent, scripta volant: Teoría y prácticas de la oralidad en el discurso social del Perú. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Boon, K. (2008). Script Culture and the American Screenplay (Contemporary Approaches to Film and Media Series). Wayne State University Press. <https://www.amazon.com/Culture-American-Screenplay-Contemporary-Approaches-ebook/dp/B07533372V>

Bordwell, D. (1996). La narración en el cine de ficción. Paidós.

Bustamante, E. & Luna Victoria, J. (2017). Las miradas múltiples: el cine regional peruano. Tomo I. Universidad de Lima Fondo Editorial.

Carbone, G. (2016). El Cine en el Perú: el cortometraje, 1972-1992. Universidad de Lima Fondo Editorial. <https://www.amazon.com/El-cine-Per%C3%BA-cortometraje-1972-1992-ebook/dp/B09TFQSW8/>

Centro de Recursos Interculturales. (2020). Puno: cartilla informativa sobre pueblos indígenas u originarios. <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/puno-cartilla-informativa-sobre-pueblos-ind%C3%ADgenas-u-originarios>

Cerrón-Palomino, R. (2025). El puquina como lengua de Tiahuanaco y los incas primordiales [Diapositiva de PowerPoint]. Cendoc Chirapaq. <https://cendoc.chirapaq.org.pe/items/show/10309>

Cinencuentro. (7 de julio de 2006). Ganadores del concurso extraordinario de conacine 2006. <https://www.cinencuentro.com/2006/07/07/ganadores-del-concurso-extraordinario-de-conacine-2006/>

City Population. (2024). Puno (Region in Peru) – population statistics, charts and map. [https://www.citypopulation.de/en/peru/admin/21\\_puno/](https://www.citypopulation.de/en/peru/admin/21_puno/)

Cooper, P., & Dancyger, K. (2012). *Writing the Short Film*. Routledge. <https://www.amazon.com/Writing-Short-Film-Patricia-Cooper-ebook/dp/B0B36QCSCM>

Cubero, D. E. (2021). *Ser guionista: Cómo ganarte la vida escribiendo guiones*. Biblioteca del guionista. <https://www.amazon.com/Ser-guionista-ganarte-escribiendo-guiones-ebook/dp/B09DPNW7VN>

Dancyger, K. Keyt, J & Rush, J. (2023) *Alternative Scriptwriting: Contemporary Storytelling for the Screen*. Routledge. <https://www.amazon.com/Alternative-Scriptwriting-Contemporary-Storytelling-Screen-ebook/dp/B0BSRBCG1T>

Decreto de Urgencia N° 022-2019, Decreto de urgencia que promueve la actividad cinematográfica y audiovisual (08 de diciembre de 2019). <https://busquedas.elperuano.pe/dispositivo/NL/1834839-1>

Derechos Humanos pe. (30 de enero de 2024). Documental: "Puno sí es el Perú" (versión oficial) [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=UhOmwaZ8cwA&t=598s>

De Vega, A. (2018). La percepción del cortometraje por los profesionales del cine español. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (17), 429-456. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6546348>

Dietrich, MC. (2022). Creatividad y perseverancia en un contexto precario. El cine ayacuchano: entre la realidad y la visión artística. En Vich, C., Barrow, S. (Eds.), *Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre* (1a ed., pp. 85-102). Universidad de Lima. Fondo Editorial.

Dittus, R. (2019). El guionista como traductor: construcción imaginaria de un texto efímero. *Cinta de moebio*, (64), 1-10. <http://dx.doi.org/10.4067/s0717-554x2019000100001>

Dittus, R. & Elgueta-Ruiz, A. (2024). Formación y campo de los guionistas en Chile: análisis cualitativo a partir de entrevistas. *Cuadernos.info*, (58), 298-318. <https://doi.org/10.7764/cdi.58.66731>

Durand Guevara, A. (2024). *Estallido en los Andes. Movilización popular y crisis política en el Perú*. La Línea.

El Búho pe. (19 de junio de 2023). Edith Ramos y los artistas que cantaron por las víctimas de la represión en Ayacucho y Puno [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=c-rl1b2AeMk>

Esau Mamani Cotacallapa. (s.f.). Información [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 01 de mayo de 2024 de [https://www.facebook.com/esaumamani777/about\\_overview](https://www.facebook.com/esaumamani777/about_overview)

Festival de cine en lenguas originarias (2024). T'ikariy. Rubén Quincho. Lenguas originarias festival de cine latinoamericano. <https://www.festivalcinelenguasoriginarias.com/m/37/tikariy>

Field, S. (2007). Screenplay: The Foundations of Screenwriting. Delta. <https://www.amazon.com/Screenplay-Foundations-Screenwriting-Syd-Field-ebook/dp/B000S1LAYG>

FilmFreeway. (s.f.). Old soul. Filmfreeway. <https://filmfreeway.com/oldsoul976>

Furió, A. (2019). El cine como pensamiento, representación y construcción de la realidad, educación y cambio social [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/10823>

Gonzáles, M. (16 de agosto de 2025). Con Sikuris y pedidos de justicia presentan UYARIY en Festival de Cine de Lima. El Búho. <https://elbuho.pe/2025/08/con-sikuris-y-pedidos-de-justicia-presentan-uyariy-en-festival-de-cine-de-lima/>

Grey, D. (2021). Doing research in the real world. Sage Publications Ltd. <https://www.amazon.com/Doing-Research-Real-World-David-ebook/dp/B096B3MG96/>

Gutiérrez, C. (2021). Las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico peruano: los casos de Jacqueline Riveros, Jaime Huamán y Flaviano Quispe [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/20662>

Gutiérrez Correa, M. L. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. Razón y Palabra, (87). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199531505030>

Incacutipa, W., Apaza, L., Mamani, C., & Apaza, R. (2024). Migration from Rural to Urban: Case Analysis of the Peasant Community of Antacahua, Puno-2023. <https://arxiv.org/pdf/2402.03341>

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2018). Perú: Perfil sociodemográfico. [https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib1539/libro.pdf](https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1539/libro.pdf)

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2022). Compendio estadístico departamental Puno. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/4438533/Compendio%20Estad%20C3%ADstico%20Puno%202022.pdf>

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2024). Situación de la población peruana 2024. Una mirada de la diversidad étnica. <https://www.gob.pe/institucion/inei/informes-publicaciones/5751291-situacion-de-la-poblacion-peruana-2024-una-mirada-de-la-diversidad-etnica>

Juliaca TV. (14 de febrero de 2023). Sikuris unidos 2023 mix una sola voz [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qBnstZ-sYEs&t=88s>

Kincho Films. (s.f.). Publicaciones [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 01 de mayo de 2024 de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063456967602>

Kollas group. (2019, 8 de octubre). SUPAY YURQA - (Demonio Blanco) CORTOMETRAJE [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ukF9iEW6sAM>

Legendario Cine. (s.f.). Publicaciones [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 01 de mayo de 2024 de <https://www.facebook.com/legendariofilms>

Ley N° 19327, Ley de fomento de la industria cinematográfica (28 de marzo de 1972). <https://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/19327-mar-28-1972.pdf>

Ley N° 26370, Ley de cinematografía peruana (18 de octubre de 1994). <https://docs.peru.justia.com/federales/leyes/26370-oct-18-1994.pdf>

Ley N° 29919, Ley que modifica artículos de la ley 26370, ley de la cinematografía peruana (26 de setiembre de 2012). <https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/29919.pdf>

Ley N° 32309, Ley que crea incentivos económicos y fiscales para el fomento de las actividades cinematográfica y audiovisual del Perú (25 de abril de 2025). <https://busquedas.elperuano.pe/dispositivo/NL/2393829-2>

Lima Gris. (22 de noviembre de 2023). Yana-Wara, de Óscar y Tito Catacora ganadora de la 9na. Semana del Cine ULima. <https://limagris.com/yana-wara-de-oscar-y-tito-catacora-ganadora-de-la-9na-semana-del-cine-ulima/>

Londoño, C. (2016). El objeto de la profesión del guionista. Revista Anales, 1(374), 35-40. <https://doi.org/10.29166/anales.v1i374.1378>

Lübbert, O. (2009). Guión para un cine posible. Uqbar Editores.

Marín, F. (2011). Cómo escribir el guión de un cortometraje. Guía para crear tu propio corto. Alba.

Martín, M. (2019). Ni por favor ni por favora: Cómo hablar con lenguaje inclusivo sin que se note (demasiado). Los libros de la Catarata. [https://www.catarata.org/libro/ni-por-favor-ni-por-favora\\_94215/](https://www.catarata.org/libro/ni-por-favor-ni-por-favora_94215/)

McKee, R. (2011). Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting. Dey Street Books. <https://www.amazon.com/Story-Structure-Substance-Principles-Screenwriting-ebook/dp/B0042FZVOY>

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. (2020). Inventario turístico del departamento de Puno. <https://www.gob.pe/institucion/mincetur/informes-publicaciones/1212807-reportes-de-turismo-reporte-regional-de-turismo-2020>

Newsroom Infobae. (20 de julio de 2024). La Fiscalía de Perú abre dos nuevas investigaciones por muertes y lesiones en las protestas contra Boluarte [Artículo]. Infobae. <https://www.infobae.com/america/agencias/2024/07/21/la-fiscalia-de-peru-abre-dos-nuevas-investigaciones-por-muertes-y-lesiones-en-las-protestas-contr-boluar-te/>

Organización de las Naciones Unidas. (s.f.). Los pueblos indígenas: respeto, no deshumanización. <https://www.un.org/es/fight-racism/vulnerable-groups/indigenous-peoples>

Ortiz Sánchez, C. (8 de mayo de 2020). Estrenos y rodajes cancelados por COVID-19: La crisis en el cine peruano como una oportunidad para unirse y resurgir. RPP Noticias. <https://rpp.pe/cine/peru/covid-19-estrenos-y-rodajes-cancelados-la-crisis-en-el-cine-peruano-como-una-oportunidad-para-unirse-y-resurgir-noticia-1262007>

Parra, R. (2023). "Puno no es el Perú": Dina Boluarte exagera la discriminación en el país. Noticiasser. <https://www.noticiasser.pe/puno-no-es-el-peru-dina-boluar-te-exagera-la-discriminacion-en-el-pais>

Pastor, L. (2019). La acción artística como producción narrativa: subjetividades, performance y experiencia en el Penal Modelo Ancón II. Conexión, (12), 113-135. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7531782>

Peña, D. (2016). Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental. Universidad Autónoma Metropolitana. [http://dccd.cua.uam.mx/libros/archivos/guion\\_web.pdf](http://dccd.cua.uam.mx/libros/archivos/guion_web.pdf)

Pollarolo, G. (2011). El guion cinematográfico, ¿texto literario? Lexis, 35(2), 289-318. <https://doi.org/10.18800/lexis.201102.003>

Portales, R. (2024). Sala Cultural Cine Layqa abre sus puertas en Puno. Cinencuentro. <https://www.cinencuentro.com/2024/01/15/sala-cultural-cine-layqa-abre-sus-puertas-en-puno/>

Portugal, C. (2025). Familiares y víctimas de la masacre del 9 de enero: una lucha por la memoria y contra la impunidad. Altiplania. <https://altiplania.org/2025/06/12/familiares-y-victimas-de-la-masacre-del-9-de-enero-una-lucha-por-la-memoria-y-contra-la-impunidad/>

Programa Ibermedia. (04 de junio de 2025). 'La anatomía de los caballos', del peruano Daniel Vidal Toche, seleccionada para el Karlovy Vary de la República Checa. Programaibermedia. <https://www.programaibermedia.com/la-anatomia-de-los-caballos-del-peruano-daniel-vidal-toche-seleccionada-para-el-karlovy-vary-de-la-republica-checa/>

Quispe, F. (2023). Mujeres en la cinematografía: un paso a paso desde el altiplano. Mano Alzada. <https://manoalzada.pe/cultura/mujeres-en-la-cinematografia-un-paso-a-paso-desde-el-altiplano>

Radio Onda Azul. (30 de enero de 2023). Suspenden oficialmente concurso de danzas con trajes originarios y luces por Candelaria 2023. Roapuno. <https://radioondaazul.com/suspenden-oficialmente-concurso-de-danzas-con-trajes-originarios-y-luces-por-candelaria-2023/>

Radio Onda Azul. (3 de abril de 2025). ¡Orgullo Puneño! Estudiantes de la UNA Puno logran doble triunfo en el UNIFEST 2025 con «PHUJU». Roapuno. <https://radioondaazul.com/orgullo-puneno-estudiantes-de-la-una-puno-logran-doble-triunfo-en-el-unifest-2025-con-phuju/>

Restrepo, E. (2022). Etnografía. Alcances, técnicas y éticas. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Revista Prende y Apaga. (3 de febrero de 2024). Puno sí es el Perú. Concurso de danzas autóctonas 2024 (Coreografía) [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=XBFs6dwTKE4>

Roca, P. (2023). Misterdafo. Perú: cine, política y corrupción. Ediciones Achawata.

Rocco, A. (2005). De la penumbra a la escuela: el difícil camino del guionista Gabriel García Márquez. *Inti*, (61/62), 145-158. <https://www.jstor.org/stable/23287335>

Ruben Quincho. (s.f.). Información [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 01 de mayo de 2024 de <https://www.facebook.com/ronny.quinchoquincho/about>

Seidman, I. (2019). *Interviewing as Qualitative Research: A Guide for Researchers in Education and the Social Sciences*. Teachers College Press.  
<https://www.amazon.com/Interviewing-Qualitative-Research-Researchers-Education-ebook/dp/B07TB1QRNX/>

Snyder, B. (2021). *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guión*. Alba.

Solís, A. (2014). *Carrera de resistencias. La escritura creativa en la ficción televisiva peruana narrada por 5 guionistas* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.  
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/5876>

T'ikariy - El olvido en los Andes. (17 de abril de 2024). Este premio es para todo el equipo humano que me ayudo con este gran sueño Edy T Cjkrz, #Joseph Lora [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook.  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=122181678272010212&set=a.122098848074010212>

Van Manen, M. (2023). *Phenomenology of Practice: Meaning-Giving Methods in Phenomenological Research and Writing*. Routledge.  
<https://www.amazon.com/Phenomenology-Practice-Meaning-Giving-Phenomenological-Research-ebook/dp/B0C1Q2V2FL/>

Vela, H. (2023). Inauguran el primer de cineclub «La Negra» de la ciudad de Puno. Vive Candelaria. <https://vivecandelaria.com/inauguran-el-primer-de-cineclub-la-negra-de-la-ciudad-de-puno/>

Walker, M. (2025). *Modern Ghost Melodramas: 'What Lies Beneath'*. Routledge.  
[Amazon.com: Modern Ghost Melodramas: 'What Lies Beneath' \(Film Culture in Transition\) eBook : Walker, Michael: Tienda Kindle](https://www.amazon.com/Modern-Ghost-Melodramas-What-Lies-Beneath-Film-Culture-in-Transition-eBook-Walker-Michael-Tienda-Kindle/dp/B0D1111111/)

Zambrano, A. (2024). *Nuestros muertos. Una historia de violencia y represión*. Aguilar.

## 8. Anexos

### Anexo 1: Ficha de entrevista en profundidad

Ficha guionista		
Nombre de guionista:		
Lugar de entrevista:		
Fecha (dd/mm/aa):	Inicio (hh:mm):	Fin (hh:mm):
Presentación y características de la entrevista		
<p>Hola, buen día. Me llamo Wilson Cota Rosello. Soy estudiante de la Maestría en Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú y estoy realizando una investigación en el marco de la tesis de graduación.</p> <p>La investigación se llama “Ser guionista de ficción en Puno” y su objetivo principal es conocer el oficio guionista desde las experiencias de guionistas de Puno en sus recientes cortometrajes de ficción. Mi investigación reconoce que la experiencia es fuente de conocimiento y entendimiento de una realidad y que ésta debe estar enmarcada en un territorio.</p> <p>El sentimiento de entender esta realidad, la del oficio guionista, es contribuir, en primer lugar, a que se sigan contando nuestras historias propias y desde nuestros sentires; y en segundo lugar, que se cuestione sobre el cómo se vive el oficio guionista en la región Puno actualmente.</p> <p>Para mí, hacer esta investigación significa volver a mis orígenes altioplánicos. Lo hago desde la investigación, pero luego lo haré desde la escritura de guiones también. Me estoy formando en eso y quiero continuar con mi guion una vez que haya cerrado el ciclo de la tesis. Te agradezco, por todo lo anterior, que me des este espacio para hablar sobre el oficio.</p> <p>La entrevista que vamos a iniciar tiene una duración de noventa minutos en promedio y se ha dividido en tres partes. La primera es de contexto acerca de ti y tu oficio; la segunda, sobre tus experiencias en la escritura de tu guion; y, la tercera, sobre tus reflexiones, significados y opiniones acerca del oficio en el contexto puneño. Siéntete cómodo de contarme de otro tema que quizá deba considerar o consideres importante. Puede darse el caso de dividir la entrevista en 2 sesiones si el tiempo se prolonga. Podemos revisarlo.</p>		
Fase 1: Preguntas del contexto y sobre el ser guionista – 30 minutos		
<p><b>Vamos a iniciar con algunas preguntas introductorias:</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Cuéntame un poco de ti (nacimiento, primeros años, donde vives, estudios, edad)</li><li>2. ¿A qué te dedicas actualmente?</li><li>3. ¿De dónde es tu familia, papás, abuelos?</li><li>4. ¿Cómo te identificas? (cuando se trata de decir yo soy de tal lugar o cultura, o según lo que haces)</li><li>5. ¿Cuáles son tus tres películas favoritas? (repreguntar cortometraje, y de región)</li></ol>		

**Vamos a conversar sobre lo que significa ser guionista de ficción:**

6. ¿Cómo llegaste a ser guionista o escribir guiones de ficción? (motivaciones, desalientos, sentimientos) (formación, espacios de formación, referentes)
7. ¿De qué temas te gusta a ti escribir o hablar en tus películas? (firma personal como guionista)
8. ¿Cómo fue el día o noche que escribiste por última vez? (podrías contarlo como si lo mirase en una pantalla, como una escena importante)
9. ¿Qué significa para ti el cine? (en forma breve)
10. ¿Qué significa para ti ser una o un guionista de ficción?
11. ¿Cuáles son tus planes a futuro como guionista? (atención en la región de estudio)

**Fase 2: Preguntas del guion del cortometraje – 30 minutos**

**Ahora vamos a hablar sobre el guion del cortometraje:**

12. ¿De qué trata el guion de (nombre)? (cuenta la historia en tus palabras según el guion, trama)
13. ¿Podrías reconstruir el proceso de la escritura del guion? (desde el origen de idea, la vida del guion, fechas)
14. ¿Cuál fue la motivación del guion? (se quiso hablar o mostrar algo en específico)
15. ¿Recuerdas alguna escena que tuvo carga emocional al escribir? (emotiva, alegre, significativa por algo) ¿Cómo fue ese momento? (cuéntalo como si lo estuvieras viviendo en este momento)
16. ¿Qué significa para ti que el guion haya sido escrito? (la función del guion)

**Ahora siendo un poco más técnicos:**

17. Cuéntame sobre la estructura del guion (actos I, II, III)
18. Cuéntame sobre los personajes principales y sus objetivos
19. ¿Quién o qué es el antagonista?
20. ¿La narración es conducida por la trama o por el protagonista?
21. ¿Qué estilo consideras que tiene el guion? (naturalista, fantástico, técnicas fílmicas, tono)
22. ¿Cuál es el género del guion y por qué?

**Fase 3: Preguntas del cortometraje y reflexiones finales – 30 minutos**

**Ahora vamos a hablar sobre del cortometraje:**

23. ¿Cómo fue el financiamiento del cortometraje?
24. ¿Qué papeles o roles cumpliste en la película?
25. ¿Cómo se ha exhibido el cortometraje?
26. ¿Recuerdas algún comentario en particular de cómo sintió o entendió la audiencia tu historia del cortometraje? (quizá algo que no habías notado tú mismo o misma)

**Ahora me gustaría saber tu opinión sobre algunos temas:**

27. ¿Por qué tu historia se narró en un cortometraje? (ventajas, desventajas, presupuesto, libertad expresiva, necesidad práctica)
28. ¿Por qué tu historia se ha narrado en ficción? (qué ha permitido la ficción)

29. ¿Cómo fue hacer un cortometraje de ficción en Puno? (permisos, retos, ventajas, espacios públicos y privados)
30. ¿Qué opinas de las políticas actuales del cine o que estimulan el cine? (proyecto ley del congreso)
31. ¿Consideras que hubo censura en el proceso de escribir el guion y/o de filmar la película? (censura en el medio, autocensura)
32. ¿Qué tipo de historias crees que se necesita en el cine de hoy? (libertad de expresión)
33. ¿Qué significa para ti Puno como locación de tus historias?

### **Observaciones finales**

Hemos llegado al final de nuestro diálogo y te agradezco de todo corazón todo lo que me has compartido en esta sesión.

## **Anexo 2: Ficha de entrevista grupal**

### **Sesión de diálogo grupal**

Hola, buen día. Me llamo Wilson Cota Rosello. Soy estudiante de la Maestría en Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y me encuentro realizando una investigación en el marco de la tesis de graduación.

La investigación lleva por título: Ser guionista de ficción en Puno. Y tiene el objetivo principal de conocer el oficio guionista desde las experiencias de guionistas de Puno en sus recientes cortometrajes de ficción. En ese sentido, la investigación valora a la experiencia como fuente de conocimiento de prácticas y realidades enmarcadas en un territorio.

Cabe mencionar que mi intención de investigar en territorio puneño nace de una motivación personal, guiada por mi deseo de conectar con la tierra de mis ancestros y ancestras. Así también, son motivaciones de la investigación el contribuir, en primer lugar, a que se sigan contando las historias desde los sentires del y las guionistas y cineastas; y en segundo lugar, el cuestionamiento de cómo se vive el oficio guionista en la región Puno actualmente.

La sesión de diálogo que vamos a iniciar tiene una duración de noventa minutos, y se compone de tres partes: la primera, es la introducción y presentación de cada participante; la segunda, es un ejercicio de escritura libre que sea generadora de un diálogo colectivo; y la tercera, una serie de preguntas de opinión basadas en el conocimiento y experiencias del grupo de participantes.

Finalmente, son invitadas e invitados a contarme de otro tema que consideren importante para el objetivo de la investigación.

**Primera parte: presentación e introducción de cada participante (40 minutos si son 6 participantes y con respuestas de 1 minuto promedio para cada pregunta)**

(Propósito: conocimiento de participantes y sus experiencias como guionistas)

Preguntas a cada participante:

1. Cuéntanos un poco de ti (nacimiento, estudios, donde vives, edad).
2. ¿Cómo te identificas culturalmente?
3. ¿A qué te dedicas actualmente?
4. ¿Cómo llegaste a ser guionista?
5. ¿De qué temas hablas cuando escribes guiones?
6. Cuéntanos acerca de tus proyectos actuales que estés escribiendo o que has escrito en guion de ficción (de preferencia en formato cortometraje).

**Segunda parte: ejercicio de escritura libre (5 minutos de escritura grupal y 15 minutos para rueda de lecturas, considerando que son 6 participantes y cada uno lee en 2 minutos promedio lo que ha escrito. Total 20 minutos)**

(Propósito: tomar conciencia del significado sobre ser guionista de ficción en Puno)

**Instrucciones:**

Durante un tiempo de 5 minutos, cada participante escribirá a mano, y sin interrupciones, todas las ideas que se le ocurran acerca de una frase propuesta por el investigador.

Ejemplo para participantes: Si la frase fuese “para mí escribir significa...”, alguna participante escribiría algo parecido a lo siguiente:

Para mí escribir significa libertad.

Significa mostrar mi yo.

Significa ser creador porque... (cada participante es libre de explayarse o desarrollar alguna idea y luego regresar nuevamente a la palabra “significa” para continuar escribiendo sus ideas al respecto).

**Frase para escribir: “Ser guionista de ficción en Puno significa”. (Se debe tomar el tiempo de 5 minutos y avisar en el minuto 4 que cierren sus ideas).**

Rueda de lectura: al final de los 5 minutos de escritura, cada participante lee lo que ha escrito para la escucha de todos y todas. La audiencia escribe a mano frases o palabras que les haya gustado, llamado la atención, y/o marcado una coincidencia o disonancia. Luego de una lectura, sigue su correspondiente rueda de devoluciones.

Rueda de devoluciones: seguidamente de cada lectura, cada participante comenta lo que le ha parecido lo escuchado en base a sus anotaciones de la rueda de lectura. Luego que termina una rueda de devolución, se regresa a la rueda de lectura para que haya un espacio de conversación grupal que sea intercalada por cada rueda de lectura.

Para el investigador(a): se debe verificar si se conversa acerca de los temas planteados en al tercera parte que sigue a continuación.

**Tercera parte: preguntas grupales (Duración 30 minutos. En caso de 6 participantes, cada pregunta debería tener una participación grupal de 5 minutos)**

(Propósito: conocer la voz colectiva sobre asuntos de interés contextual)

Preguntas al grupo (en caso no se haya conversado de algunos de estos temas en la rueda de devoluciones de la segunda parte):

1. ¿Qué opinan de la situación del y de la guionista en Puno? (en base a lo que se diga, se debe revisar si se han expuesto los obstáculos u oportunidades de los últimos 5 años)
2. ¿Qué opinan de la situación de la actividad audiovisual y cinematográfica en Puno? (en caso no se mencione, se debe repreguntar sobre la opinión acerca de las políticas públicas estatales, regionales y municipales)
3. ¿Qué historias creen que deben ser representadas en el cine peruano y puneño?
4. En referencia al formato, ¿por qué hacer cortometrajes?
5. En referencia al oficio de guionista de ficción, ¿por qué continuar con la escritura de guiones?

#### Observaciones finales

Hemos llegado al final de nuestro diálogo y les agradezco de todo corazón todo lo que me han compartido en esta sesión.

### Anexo 3: Ficha de análisis de la estructura narrativa del guion del cortometraje de ficción

#### Datos para la ficha del guion

**Se debe recoger la siguiente información de forma puntual e indicar “no precisa” si la información no está disponible:**

Sobre el cortometraje: año escritura de guion, año estreno, duración, idioma, género, ¿recibió Estímulos económicos del MINCUL?, locación, empresa productora, enlace tráiler, enlace película, premios y reconocimientos.

Sobre los autores y autoras (se deben apuntar nombre y primer apellido): guion, dirección, fotografía, producción, edición, sonido, intérpretes (actores y actrices).

Adicionalmente, se debe pedir la sinopsis a los y las guionistas para incorporarla a la ficha.

#### Para el análisis de la estructura dramática

**Se debe describir él o los eventos que conforman a cada elemento narrativo. El objetivo es que la obra sea comprendida por lectores que no hayan visto el cortometraje. Se debe indicar “no se presenta este evento” cuando corresponda:**

Acto I o planteamiento:

Punto de giro I o incidente catalizador:

Acto II o relaciones, complicaciones o búsqueda de soluciones:

Subtrama:

Falso final:

Punto de giro II o crisis:

Acto III o acto de resolución:

Clímax:

Resolución:

### **Para el análisis de los personajes y la composición del género**

**Se debe describir cada elemento narrativo, según las categorías de Cooper y Dancyger (2012) que se encuentran en el marco teórico:**

Para el análisis de los personajes: protagonista y caracterización, conflicto, objetivo dramático del o de la protagonista, antagonista y caracterización, verdadera personalidad del o de la protagonista, personajes secundarios y su función narrativa, elementos simbólicos y su función narrativa.

Para el análisis de la composición del género: forma narrativa “el viaje” o “el ritual de ocasión”, tono, género, voz del o de la autora y mensaje.