

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



PUCP

Las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico peruano: los casos de Jacqueline Riveros, Jaime Huamán y Flaviano Quispe

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

AUTOR

César Gonzalo Gutiérrez Cuadros

ASESOR

Félix Antonio Lossio Chávez

Julio 2021

RESUMEN

El objetivo principal de esta investigación es explorar las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico peruano de tres cineastas regionales del sur andino: Jacqueline Riveros (Huancayo), Jaime Huamán (Abancay) y Flaviano Quispe (Juliaca). La pregunta principal de esta investigación es la siguiente: ¿En qué consisten y de qué manera se dan las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico peruano por parte de los cineastas identificados?

Esta tesis sostiene que las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico están determinadas por dos factores: las condiciones (adversas) de los cineastas regionales en el campo cinematográfico peruano, y sus estrategias híbridas de realización y exhibición cinematográficas. Estos factores son examinados en relación a categorías y conceptos trabajados desde la sociología de la cultura; en particular por los autores Pierre Bourdieu y Néstor García Canclini; y desde un enfoque metodológico cualitativo.

Nuestros hallazgos sustanciales giran en torno a la perspectiva con la que se aborda el problema en cuestión. La escasa literatura respecto del cine regional peruano ha optado en buena cuenta por enfoques de comunicación descriptiva o por el análisis de discurso y contenido de las representaciones en los filmes. En el caso de esta tesis, he optado por centrarme en los propios actores -los cineastas-, e identificar sus objetivos, apuestas, estrategias de posicionamiento y diferentes tensiones con el campo referido. Todo ello en relación a la búsqueda de legitimidad.

Palabras clave: cine regional, campo cinematográfico, legitimidad, desigualdades sociales, hibridación cultural

ÍNDICE

	Pág.
RESUMEN	
INTRODUCCIÓN	I
1. PROBLEMATIZACIÓN Y DISEÑO METODOLÓGICO	1
1.1 Problema	4
1.2 Preguntas investigación	4
1.3 Objetivos de investigación	4
1.4 Hipótesis de investigación	5
1.5 Metodología	5
1.5.1 Técnicas de recolección de información	7
1.5.2 Nuestros interlocutores: criterios de selección	8
1.5.3 Limitaciones de la investigación	12
2. ESTADO DEL ARTE Y MARCO TEÓRICO	13
2.1 ¿Quiénes son los cineastas regionales peruanos?: Breve panorama desde la literatura reciente	13
2.2 Pierre Bourdieu: Los campos de producción cultural	16
2.3 Néstor García Canclini: Las culturas híbridas, lo popular y lo masivo .	20
3. EL LUGAR DE TRES CINEASTAS “REGIONALES” EN EL CAMPO CINEMATOGRAFICO	24
3.1 Caracterización del campo cinematográfico en el Perú	24
3.1.1 Enfoques y agentes: radiografía básica del cine peruano	24
3.1.2 Recursos del campo: capitales económicos, tecnológicos, sociales, culturales y simbólicos	35
3.1.3 Instancias de legitimidad: la crítica, el Estado y la taquilla	36
3.2 El habitus de tres cineastas regionales	47
3.2.1 Posiciones sociales: de la sierra rural a la sierra urbana	48
3.2.2 Disposiciones sociales: familia, educación y trabajo	51

3.2.3	Producciones simbólicas: Discursos sobre el campo cinematográfico	55
4.	ESTRATEGIAS HÍBRIDAS EN EL CINE REGIONAL	64
4.1	La realización del cine regional: independiente y concursable	64
4.2	La exhibición: Itinerante-independiente, festivales y cadenas comerciales	73
4.3	Entre el cine arte y el cine de entretenimiento.....	80
4.4	Pugnas por los incentivos económicos del Estado.....	85
4.5	Luchas por nominar: Crítica de la categoría “regional”	89
5.	CONCLUSIONES.....	98
6.	BIBLIOGRAFÍA	101
7.	ANEXOS	104
	Anexo 1 - Largometrajes “regionales” consultados.....	105
	Anexo 2:.....	106
	Consumo y taquilla cinematográfica en el Perú.....	106
	Anexo 3: Guía de entrevista a profundidad.....	109

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Indicadores de consumo cinematográfico en el Perú (2007 – 2018) .	25
Tabla 2: Exhibición de cine regional en multicines.....	26



ÍNDICE DE ESQUEMAS

Esquema 1: Caracterización del campo cinematográfico en el Perú	46
Esquema 2: El habitus de tres cineastas regionales	63
Esquema 3: Estrategias híbridas cinematográficas	95



INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Jacqueline Riveros.....	9
Ilustración 2: Jaime Huamán.....	10
Ilustración 3: Flaviano Quispe.....	11
Ilustración 4: La boca del Lobo (1988).....	29
Ilustración 5: Kukuli: Escuela de Cusco (1960).....	30
Ilustración 6: Gregorio: Grupo Chaski (1984).....	31
Ilustración 7: Carlos Alcántara: Asu mare (2013).....	33
Ilustración 8: Videofilia: Juan Daniel F. Molero (2015).....	34
Ilustración 9: Yawar Wanka: Jacqueline Riveros (2014).....	67
Ilustración 10: Maylli, El Abigeo: Flaviano Quispe (2001).....	68
Ilustración 11: La Novia Fantasma: Jaime Huaman (2014).....	81
Ilustración 12: La Novia Fantasma: Jaime Huamán (2014).....	82
Ilustración 13: El destino de los pobres: Jaime Huamán (2012).....	83
Ilustración 14: El destino de los pobres: Jaime Huaman (2012).....	84



INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como finalidad explorar las luchas por la legitimidad, en el campo cinematográfico peruano, de tres cineastas regionales del sur andino: Jacqueline Riveros (Huancayo), Jaime Huamán (Abancay) y Flaviano Quispe (Juliaca). Para lograrlo, se busca examinar las condiciones sociales de los cineastas regionales, en el campo cinematográfico peruano, y sus estrategias de realización y exhibición cinematográficas. He optado por centrarme en los propios actores -los cineastas-, e identificar sus objetivos, apuestas, estrategias de posicionamiento y diferentes tensiones con el campo referido. Por lo tanto, la pregunta general de esta tesis es la siguiente: ¿En qué consisten y de qué manera se dan las luchas por la legitimidad en el cine regional peruano?

La metodología empleada es cualitativa, pues me interesa indagar en las biografías, apuestas, sentidos y relaciones de poder que los cineastas identifican en su quehacer personal y profesional. Además, los cineastas seleccionados han nacido, viven y trabajan en regiones del sur andino del Perú, donde existe un considerable circuito de producción y exhibición cinematográfico. Finalmente, los tres cineastas, aunque se encuentran en momentos distintos de su carrera profesional, cuentan con una producción audiovisual reconocida.

Realicé un total de seis entrevistas para los tres cineastas seleccionados. Además, identifiqué y examiné información secundaria sobre dichos cineastas y sobre cine regional en el Perú, tales como entrevistas a ellos mismos y a otros cineastas regionales, encuentros virtuales entre cineastas regionales y miembros del Ministerio de Cultura, datos cuantitativos sobre producción, exhibición y asistencia de cine regional, políticas y acciones empleadas por el Ministerio de Cultura para el fomento del cine regional en el Perú, así como bibliografía general sobre el cine en el Perú. También, examiné las películas producidas por los cineastas identificados y otros. Finalmente, es importante decir que esta investigación es de carácter exploratorio, puesto que se trata de un fenómeno contemporáneo cuyo análisis desde las ciencias sociales,

humanidades y estudios de comunicación, se ha concentrado en los objetos -las propias películas- y no tanto en los actores -los cineastas- y sus procesos.

En relación a los autores y conceptos empleados, la sociología del arte de Pierre Bourdieu y en particular los conceptos de “campo social”, “habitus” y “capitales” cobran especial relevancia para demarcar las condiciones de desigualdad en los campos de producción cultural. Por otro lado, la noción de “hibridación cultural” de Néstor García Canclini me permite comprender la producción cultural desde un contexto latinoamericano.

El cuerpo principal de hallazgos en esta tesis está desarrollado en dos capítulos. En el primero de ellos, “El lugar de tres cineastas regionales en el campo cinematográfico peruano”, muestro las lógicas del campo cinematográfico en el Perú para luego situar allí a los cineastas seleccionados en nuestra investigación. Este capítulo está dividido en dos secciones: “Caracterización del campo cinematográfico en el Perú” y “El habitus de tres cineastas regionales”.

En el segundo capítulo de hallazgos, “Estrategias híbridas en el cine regional”, señalo las principales modalidades de realización y exhibición de los cineastas seleccionados en conjunto con los diferentes niveles de legitimidad que cada modalidad les brinda. A partir de ello, encuentro e interpreto tres estrategias en el cine regional: el balance estratégico entre el cine arte y el cine de entretenimiento, la pugna por los incentivos económicos del Estado y las luchas por nominar el cine regional.

Esta tesis se estructura de la siguiente manera. En el primer capítulo abordo la problematización del cine regional como un fenómeno cultural contemporáneo en el Perú, y también explico el diseño metodológico desarrollado en la investigación. En el segundo capítulo muestro los principales enfoques y avances en la literatura peruana sobre el cine regional, así como los conceptos y autores utilizados para esta investigación. El tercer y cuarto capítulo se componen por los principales hallazgos de la tesis, y en el quinto capítulo están escritas las conclusiones generales de la misma. Finalmente, en los anexos incluyo el listado de filmes regionales visualizados y estudiados, el formato de la guía de entrevista a profundidad utilizado, además de un cuerpo de citas adicionales referenciadas en los capítulos de hallazgos.

Cabe resaltar que esta tesis no pretende ser una comprensión exhaustiva ni determinante de las reglas del campo cinematográfico peruano actual; sino del lugar que ocupa el cine regional en éste, en particular del sur andino, tomando como centro a tres cineastas clave.



1. PROBLEMATIZACIÓN Y DISEÑO METODOLÓGICO

El primer encuentro que tuve con el cine regional peruano fue en una sala de cine comercial en el distrito de San Miguel, en Lima. Asistí con un grupo de amigos para ver el estreno de la película de terror peruana “El demonio de los andes” (2014) del director ayacuchano Palito Ortega Matute. Durante la proyección noté, básicamente, dos tipos de espectadores: aquellos que observaban emocionados, y aquellos que se burlaron durante toda la proyección.

Años más tarde, me topé con la película “El destino de los pobres” de Jaime Huamán, director de cine de Apurímac, en el marco de un curso en la especialidad de Sociología. El filme contaba con más de dieciséis millones de reproducciones en YouTube, y los miles de comentarios en dicha plataforma se dividían, nuevamente, en términos generales, en dos tipos: aquellos que se emocionaban por ver una “realidad peruana muy bien reflejada” -o directamente por verse ellos/as bien representados-; y aquellos que se burlaban de las limitaciones técnicas o actorales de la película. El público del cine regional se dividía, desde estas primeras experiencias, en dos grupos en tensión: aquellos que lo desacreditaban técnicamente y aquellos que lo consideraban legítimo y emocionante por sus historias de fondo.

Esta situación despertó mi curiosidad, más allá de los públicos, sobre sus propios creadores y en particular sobre la legitimidad del cine regional en el Perú: ¿Sólo se trata de un matiz técnico? ¿Es esta la única barrera que atravesaban los cineastas regionales para su producción y validación? ¿Qué piensan los propios directores? ¿Cómo han hecho o hacen para posicionarse y legitimarse en el campo del cine en el Perú actual?

Este interés particular, está asociado también a mi interés por el cine como fenómeno social en general. De todas las manifestaciones culturales, el cine es, pues, el emblema de las llamadas “industrias culturales”. En esta industria circulan bienes y servicios directamente involucrados con la producción de significado social y la comprensión de nuestro mundo. Se trata, pues, de la producción industrial -masiva- de textos con sentidos simbólicos. Podemos nombrar, siguiendo a David Hesmondhalgh (2012), cuatro características de las

industrias culturales: sus audiencias son impredecibles, poseen altos costos de producción y bajos costos de reproducción, son bienes semipúblicos, y compiten por los mismos limitados recursos del público: su tiempo y dinero.

Así, pues, a diferencia de otras expresiones artísticas clásicas, el cine en particular necesita de importantes volúmenes de capital económico para su producción, y una mayor especialización y división del trabajo para lograr ser rentable y consolidarse en el mercado. Este es un primer punto problemático para el denominado cine regional: ¿Cómo se enmarcan las producciones cinematográficas regionales en el demandante terreno de las industrias culturales?

En cualquier caso, para el tema que nos convoca, la escasa literatura sobre el tema, siendo de alta relevancia, se ha concentrado en trabajar el fenómeno desde un enfoque audiovisual y descriptivo, o en interpretar y analizar los contenidos de los filmes. Son menos, por el contrario, los análisis sociológicos centrados en las trayectorias, prácticas y discursos de sus propios protagonistas: los cineastas y/o sus modos de producción. No obstante, en los últimos años, sí se han elaborado o utilizado definiciones para nombrar este fenómeno, tales como “cine regional”, “cine provinciano”, “cine indígena”, “cine andino”, “nuevo cine andino”, “cine en trance” o “cine peruano”, categorías utilizadas indistintamente por la crítica cinematográfica, los propios cineastas regionales, los festivales de cine regionales y nacionales, y los sistemas de incentivos económicos del Estado peruano. Estas categorías evidencian un fenómeno cultural de creciente importancia, pero que se resiste aún a ser nombrado de modo definitivo.

Por consiguiente, otro punto de partida a problematizar era, pues, el propio término “cine regional”: ¿Es el más adecuado? ¿da cuenta de la complejidad de los actores? ¿Por qué resulta tan complicado encontrar una categoría uniforme que capte al fenómeno? Escogí el término “cine regional” para designar el fenómeno en cuestión, pues es el más utilizado por sus distintos actores. El “cine regional” es además el término empleado y difundido por el Ministerio de Cultura desde el año 2006 con la finalidad de impulsar la producción cultural audiovisual descentralizada en el Perú a través de incentivos

económicos en sistemas de concursos públicos. El término “cine regional” también es utilizado por buena parte de los propios cineastas y la crítica cinematográfica.

Técnicamente, podemos definir en este cine a todas aquellas producciones cinematográficas que se realizan fuera de Lima metropolitana y el Callao (Ministerio de Cultura 2017). Además, es realizado por cineastas y equipos de producción que en su mayoría han nacido y ejercen su oficio desde las propias regiones descentralizadas del país (Bustamante 2017). Habiendo dicho ello, y partiendo de esta definición, es de interés de esta tesis justamente también problematizar la propia categoría “cine regional” y releerla bajo los paradigmas teóricos de la hibridación cultural y los campos de producción cultural.

En cuanto a su producción en el Perú, sabemos que entre los años 1996 y 2014 aparecieron alrededor de sesenta cineastas regionales en dieciséis regiones del Perú -exceptuando Lima metropolitana y el Callao- que han dirigido al menos un largometraje (Bustamante 2017). Se trata de un fenómeno desapercibido en los circuitos oficiales de circulación, puesto que, recién diez años después de su aparición, tan solo siete largometrajes regionales han sido exhibidos en los circuitos comerciales multicines en el país. Entre los años 1996 y 2014, a la vez, se han producido alrededor de 150 películas estrenadas en regiones en circuitos extraoficiales (Taboada 2015). La gran mayoría de estas películas son de cineastas del sur andino peruano: Ayacucho, Puno y Junín. De esta manera, otro punto a problemático es que, a pesar de tener una producción creciente y sostenida, el cine regional peruano ha sido invisibilizado en las esferas oficiales de circulación y exhibición del país.

Entonces, en un contexto de desigualdad nacional consolidado durante siglos, de fuerte centralismo limeño acentuado en las últimas décadas, y de procesos sociales de violencia y exclusión; existen en la actualidad múltiples agentes culturales que luchan para expresar sus visiones del mundo históricamente marginadas, como es el caso de los cineastas regionales. Hoy en día, existe una producción cinematográfica regional frecuente, sostenida, variada y vasta; pero esta no ha sido visibilizada en los circuitos de exhibición

cinematográficos masivos, ni ha sido, creemos, suficientemente problematizada desde las ciencias sociales.

En este marco, mi tesis buscará estudiar las formas en que sus protagonistas, los cineastas regionales, operan en el campo cinematográfico peruano y, desde allí, buscan legitimarse en el mismo. Para ello, es crucial situar a los cineastas en sus contextos sociales y cinematográficos adversos y encontrar sus estrategias híbridas de producción.

1.1 Problema

El cine regional peruano representa un fenómeno cultural inédito, descentralizado, contemporáneo y en aumento. No obstante, es un cine que se mantiene en buena medida excluido de los circuitos de cine oficiales. Los cineastas regionales luchan por posicionar sus filmes legítimamente en la escena cultural, desde un contexto social y cinematográfico adverso, a través de estrategias híbridas.

1.2 Preguntas investigación

Pregunta general:

- ¿En qué consisten y de qué manera se dan las luchas por la legitimidad de los cineastas regionales identificados?

Preguntas específicas:

- a. ¿Cuáles son las condiciones de los cineastas regionales identificados que inciden en su posicionamiento en el campo cinematográfico?
- b. ¿Cuáles son y qué implican las estrategias de realización y exhibición de los cineastas regionales identificados?

1.3 Objetivos de investigación

Objetivo general:

- Explorar cuáles son y en qué consisten las luchas por la legitimidad de los cineastas regionales identificados

Objetivos específicos:

- a. Explorar cuáles son las condiciones de los cineastas regionales identificados que inciden en su posicionamiento en el campo cinematográfico
- b. Explorar cuáles son y qué fenómenos implican las estrategias de los cineastas regionales identificados para la realización y exhibición de sus filmes

1.4 Hipótesis de investigación

Hipótesis general:

- Las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico peruano de los cineastas regionales identificados parten de condiciones adversas y se ejercen a través de estrategias híbridas

Hipótesis específicas:

- a. Las condiciones adversas que experimentan los cineastas identificados consisten en la escasez de oportunidades de desarrollo cinematográfico presentes en las regiones donde viven y trabajan.
- b. Las estrategias de realización y exhibición que emplean los cineastas son híbridas y consisten en alianzas y tensiones con instituciones públicas, con las lógicas del mercado cinematográfico, y con otros cineastas regionales

1.5 Metodología

La presente investigación se circunscribe en el campo de la sociología de cultura. En particular, en aquella que busca analizar las producciones artístico-culturales y a sus actores. En este sentido, es crucial investigar la relación entre los cineastas -en tanto agentes creadores- y sus creaciones -los filmes- como bienes simbólicos. Así, partimos de la idea que el cine como expresión artística consiste tanto en la práctica concreta de los cineastas, como en la autonomía de

sus filmes en tanto representan fuentes incitadoras de comunicación con las audiencias (Gray 2010).

Como se señaló, en el caso del cine peruano, los estudios realizados suelen enfocarse en las representaciones e imaginarios de los filmes. En cambio, esta tesis prioriza a los productores mismos: las trayectorias, estrategias y discursos de los cineastas con respecto del campo cinematográfico. Partimos de la premisa de que no podemos comprender un fenómeno cultural si tan solo examinamos los contenidos de los bienes simbólicos. Consideramos, más bien, que el contexto de producción -condiciones materiales, trayectorias individuales, contextos sociales, entre otros- es la base de aquellos, más aún en el caso del cine regional peruano actual.

Por ello, la metodología escogida es de carácter cualitativa. La lógica de investigación utilizada va de lo particular a lo general, partiendo de tres casos seleccionados. Entonces, los hallazgos y conclusiones no pretenden ser ni exhaustivos ni determinantes del cine regional peruano como tal, mucho más complejo y diverso; pero sí esperamos que respondan nuestras preguntas sobre el referido campo. Además, los criterios de selección de los casos responden justamente a tipos específicos de cineastas en el cine regional que bien pueden extrapolarse a otros actores de similares características.

Siendo este el planteamiento metodológico, la estrategia operativa de mi rol como investigador es de suma importancia. La relación entre el investigador y los cineastas se sostuvo e influenció mediante el intercambio de palabras, gestos y expresiones corporales. La conciencia subjetiva del investigador es crucial para enmarcar los resultados en una perspectiva predeterminada y maleable. Así, pues, las redes de sentido que pretendemos explorar no están exentas de la posición académica y social de mi propio rol como investigador (Bourdieu 2003). En esta lógica, toda red de sentido hallada en la investigación es también una construcción simbólica particular que no pretende ser determinante.

1.5.1 Técnicas de recolección de información

Siguiendo a Guber (2014), la entrevista me permitió el acceso tanto a hechos puntuales de las trayectorias de mis interlocutores como a las percepciones y valoraciones sobre sus condiciones sociales y materiales, así como sus conocimientos y prácticas de sus modos de realización y exhibición cinematográfica. Esta herramienta me permitió entonces, acceder al punto de vista de los cineastas tomando en cuenta su relación con el campo cinematográfico peruano.

La entrevista me permitió también entablar un diálogo con los cineastas y afianzar los lazos de confianza entre mi rol como investigador y el rol de los agentes creativos. Sin esta herramienta cualitativa, el acceso a temas íntimos sería de extrema dificultad. Las conversaciones sostenidas con los cineastas tuvieron la finalidad de ir más allá de sus discursos sobre cómo se están configurando sus estrategias cinematográficas. La posibilidad de modificar las preguntas preestablecidas nos permitió un despliegue más natural sobre las temáticas a abordar y les permitió a los cineastas percibir un trato menos mediado por un instrumento de investigación cerrado y más directo con un entrevistador más humano y empático. La validez de la herramienta, en este caso la entrevista¹, reside finalmente en estas cualidades del investigador por fuera de la validez de la construcción del problema de investigación (Guber 2014).

Se realizó en primer lugar una entrevista piloto a un cineasta regional fuera de nuestra selección para evaluar la fluidez de la herramienta y su pertinencia con los objetivos de la tesis. Una vez validada, se realizaron dos entrevistas a cada uno de los tres cineastas participantes. Dos de los cineastas fueron contactados vía telefónica debido a las distancias geográficas donde se ubicaban. Un tercer cineasta que reside en Juliaca fue contactado personalmente para realizar una entrevista en Lima en el marco del Festival de Cine de Lima del 2018. Las conversaciones con los cineastas continuaron por

¹ Guía de entrevista completa en anexo 3

medio de correos electrónicos o mensajes instantáneos a través de los cuáles se solventaron dudas puntuales que surgieron durante la investigación.

Adicionalmente a las entrevistas hechas directamente, he consultado una veintena de entrevistas cortas a diversos cineastas regionales que están registradas en la página web “www.cinencuentro.com”, página muy activa, legítima y gestionada por entusiastas del cine nacional. Además, he consultado también los conversatorios y encuentros virtuales entre cineastas regionales y con miembros del Ministerio de Cultura. También he observado e interpretado repetidamente diez largometrajes regionales y spots publicitarios de diversos cineastas, por supuesto incluyendo aquellos de nuestros interlocutores². Asimismo, se ha realizado una revisión bibliográfica del cine peruano y de información secundaria como las estrategias públicas de fomento al cine nacional y regional.

1.5.2 Nuestros interlocutores: criterios de selección

En el Perú, existen producciones audiovisuales en la costa, selva y sierra, sin embargo, la gran mayoría de largometrajes producidos se concentra en esta última región. Así, sin contar la ciudad de Lima, entre los años 1996 y 2015 se desarrollaron 3 filmes en la selva, 11 en la costa y 119 en la sierra (Ministerio de Cultura 2017). El cine regional es, entonces, predominantemente andino, y particularmente, del sur andino.

En cuanto a las temáticas, las más recurrentes en el cine regional tienen que ver con las migraciones del campo a la ciudad, en formato testimonial-ficcional (Bustamante 2017). Los personajes centrales suelen ser niños que atraviesan crisis familiares y son forzados a madurar precozmente, y el género más recurrente es el melodrama trágico y el cine de terror (Bustamante 2017).

En el caso de los tres cineastas seleccionados para esta tesis, su repertorio consta de doce largometrajes de ficción. En ellos se condensan historias, narrativas e imágenes de las últimas décadas del siglo XX del sur

² Listado de filmes completos en anexo 1

andino peruano en un formato de carácter testimonial-ficcional. De modo general, pues, los tres cineastas seleccionados han producido estas temáticas representativas del cine regional peruano.

Para esta investigación, por tanto, me interesó trabajar con casos de cineastas que cumplan los siguientes criterios: que hayan nacido, vivan y trabajen en la región sur andina peruana; que sean mayores de 35 años, que hayan producido y estrenado al menos un largometraje; que los temas de sus películas estén vinculados a procesos de sus regiones en las temáticas mencionadas; que hayan tenido algún vínculo con el mercado cinematográfico - exhibición- y el Estado -postulación a concursos u otros- en el campo de su profesión, y que sigan ejerciendo su profesión actualmente. Como se verá a continuación, los tres cineastas seleccionados en esta investigación cumplen estos requisitos, de modo que podemos decir que se tratan propiamente de cineastas regionales vigentes y representativos del sur andino peruano. En detalle, nuestros interlocutores son los que se presentan a continuación.



Ilustración 1: Jacqueline Riveros

Cineasta huancaína de 37 años. Estudió comunicaciones en la Universidad de Huancayo, donde se desenvuelve laboralmente. Su ópera prima y único filme estrenado hasta el momento, Yawar Huanca, ganó el concurso de incentivos económicos del Ministerio de Cultura en el área de producción para cine regional. Se trata de un filme de suspenso donde se condensan imaginarios de la cultura huanca desde un punto de vista femenino. Jacqueline se considera parte de la segunda ola de cineastas regionales y trabajó con Nilo Inga - reconocido cineasta huancaíno de la primera generación- previo a su ópera prima. Concibe al cine como una herramienta artística para revalorizar la cultura andina, y se distancia creativamente de las producciones comerciales de entretenimiento.



Ilustración 2: Jaime Huamán

Cineasta abanquino de 42 años. Su repertorio cinematográfico consta de 6 largometrajes producidos en Abancay en los géneros de terror y melodrama trágico. A pesar de su larga experiencia y a diferencia de Jacqueline Riveros, su actividad ha permanecido ajena a las instancias formales de legitimidad: festivales, concursos públicos, taquilla y crítica cinematográfica. Su trayectoria independiente implica el trazado de circuitos de exhibición itinerantes en

diferentes regiones andinas. Jaime se considera también parte de la segunda generación de cineastas regionales y toma como influencia directa al cineasta ayacuchano de la primera generación Palito Ortega. Su filme “El destino de los pobres” fue un éxito en las exhibiciones itinerantes y posee unos contundentes 18 millones de visualizaciones en YouTube. Además, Abancay -a diferencia de Huancayo y Juliaca- se constituye como una ciudad periférica en la producción cinematográfica regional. Concibe al cine como una herramienta artística de crítica social, pero también como un medio de vida rentable y comercial ligado al entretenimiento.



Ilustración 3: Flaviano Quispe

Cineasta puneño de 60 años nacido en Juliaca. Se considera parte de la primera generación de cineastas regionales. Estudió educación en la Universidad Nacional de San Antonio Abad de Cusco. Su repertorio cinematográfico consta de cuatro filmes en género de melodrama trágico donde puede verse una clara evolución en el uso y técnica del lenguaje audiovisual debido tanto al aprendizaje empírico independiente como a la obtención de

incentivos económicos en dos concursos del Ministerio de Cultura. De esta manera, se trata de un cineasta que ha operado tanto de manera independiente como en relación con el Estado. Además, ha sido presidente de la Asociación de Cineastas Regionales del Perú, entidad independiente que buscó agrupar y representar a diversos “cineastas regionales”. Su filme “El huerfanito” fue exhibido tanto en circuitos pioneros de exhibición itinerante como en una cadena comercial en los conos limeños de manera totalmente independiente. Esto último marcó un hito para el cine regional. Además, cuenta con experiencia en festivales regionales, nacionales e internacionales y una relación con la crítica cinematográfica.

1.5.3 Limitaciones de la investigación

Los tres cineastas seleccionados viven y ejercen como cineastas en tres ciudades diferentes del sur andino peruano: Huancayo, Juliaca y Abancay. En términos operativos, las distancias espaciales entre esas ciudades y la ciudad de Lima, donde realicé la investigación, fueron determinantes para optar por las llamadas telefónicas como medio de comunicación efectivo para realizar cuatro de las seis entrevistas, dos de ellas fueron personalmente en la ciudad de Lima.

Otra de las dificultades de la investigación fue el limitado acceso a los filmes regionales. La gran mayoría no se encuentran en versión DVD comercial, pues los cineastas obtienen mayores y más seguras ganancias a través de las proyecciones regionales. Solo en algunos de los centros comerciales de Lima se venden versiones pirateadas de los filmes, y otros pocos pueden encontrarse, sin consentimiento de sus autores, en plataformas virtuales como YouTube. Solo una pequeña porción de filmes de cineastas más reconocidos o ganadores de fondos públicos concursables se han exhibido en cadenas multicines y festivales.

2. ESTADO DEL ARTE Y MARCO TEÓRICO

2.1 ¿Quiénes son los cineastas regionales peruanos?: Breve panorama desde la literatura reciente

La literatura sobre el cine regional en el Perú, creciente pero quizá aún insuficiente, se ha concentrado en enfoques de comunicación descriptiva, en el análisis de las representaciones en los filmes o en el recuento cuantitativo de producciones por año y región. Los principales referentes para entender el cine regional en el Perú son Julio Noriega Bermuy (2015), Javier Morales Mena (2015), Javier de Taboada Amat y León (2015), Alonso Quinteros Meléndez (2011), Emilio Bustamante Quiroz (2017) y Jaime Luna Flores (2017). No obstante, alrededor de estos autores existen otros que abordan el cine en un plano más general, algunos ejemplos nacionales son Portocarrero (2010), Ubilluz (2013), Vich (2014), Bedoya (2015), Sales (2017) y Ponciano del Pino (2018)

En relación a la caracterización y temática del referido cine, Noriega y Morales diferencian tres tipos de “cine andino”: (i) un cine documental que se caracteriza por su función crucial en la recuperación de la memoria oral y la denuncia de la violencia en sociedades andinas; (ii) un cine de las representaciones andinas donde destacan los procesos de duelo de la violencia política; y (iii) un cine producido desde las propias regiones donde destacan la actitud crítica de sus cineastas frente a los violentos procesos migratorios y el testimonio ficcional-documental de su cultura y tradición (Noriega 2015). Es en este último modelo donde se concentra mi investigación.

Bustamante y Luna (2017), por su lado, en su caracterización de este cine señalan que en su mayoría son cineastas de clase media y en varios casos cuyos padres han sido campesinos, obreros, artesanos o comerciantes de bajos recursos. No obstante, muchos de los cineastas han accedido a educación superior en sus regiones, pero escasean los que han cursado propiamente carreras relacionadas al lenguaje audiovisual. Por ello, como señalan los autores, siendo que la vocación por el cine es un denominador común, el

aprendizaje de la narrativa, lenguaje y técnica audiovisual ha sido empírico y a través de portales virtuales en internet (Bustamante 2017: 5).

En esa línea, Quinteros (2011) caracteriza al “nuevo cine andino” como una sección de “cine regional” producida en territorios andinos. Este cine, de acuerdo al autor, es un movilizador de estructuras de sentimiento, pues en sus filmes se “iteran memorias latentes que están implicadas dentro de las diferentes capas de lo audiovisual, esta reiteración las reconstituye, las resignifica en el contexto contemporáneo” (2010: 8). Entonces, Quinteros llama la atención sobre cómo el “nuevo cine andino” “podría estar promoviendo la participación de perspectivas históricamente marginadas en la cultura peruana, abriendo las posibilidades para una cultura pública más democrática” (Quinteros 2011: 5).

Tomemos también en cuenta que sus realizadores componen un cuerpo heterogéneo de cineastas con apuestas diferentes por la representación de lo andino. Al respecto, Quinteros comenta que el “nuevo cine andino” ha despertado la atención de nuevos espectadores, de la crítica cinematográfica, y agentes de gestión pública y privados. Se trata, pues, de un grupo heterogéneo de miradas, “cuyo denominador común es el haber sido y seguir siendo producidas, filmadas e incluso distribuidas en las provincias, con bastante éxito” (Quinteros 2011: 5).

En la mencionada bibliografía, se trabaja también las dificultades propias para el desarrollo de la cinematografía regional en el Perú; lo que aquí entenderemos como las tensiones del campo cinematográfico regional. Como señala Bustamante, los realizadores de cine regional deben lidiar con la escasez de auspicios o canjes publicitarios con empresas privadas, un apoyo económico por parte del Estado que se concentra en los fondos económicos de concursos convocados por el Ministerio de Cultura, y una muchas veces inexistente cultura de promoción del cine local de los gobiernos regionales y municipales (Bustamante 2017: 7).

Javier de Taboada (2015), sostiene al respecto que el subsidio estatal es una necesidad para la producción de un cine regional que cumpla con los requerimientos técnicos necesarios. Los subsidios que ofrece el Ministerio de Cultura provienen de un fondo exclusivo para sus largometrajes, aunque la

mayoría de cineastas fuera de Lima no llega a recibir estos fondos públicos (Noriega 2015). Quinteros, por su parte, señala que los realizadores del “nuevo cine andino” enfrentan una paradoja: “la tensión entre querer mostrar sus propias historias regionales, la cultura andina, los paisajes y tradiciones que los diferencian de los filmes producidos en Lima y, al mismo tiempo, el deseo de (...) alcanzar la calidad y performance de los más reconocidos filmes nacionales y que sus producciones sean consideradas como cine peruano” (Quinteros 2011: 4).

El propio proceso de rodaje se puede extender por años. Por este motivo, algunos actores y técnicos abandonan los proyectos, lo cual genera un gasto añadido de producción, incongruencias en la narrativa del filme, y diferencias en la calidad del registro (Bustamante 2017: 8). En el caso de los cineastas que trabajan con una inversión lograda a través de concursos del Estado, suelen ocurrir problemas también relacionados a la gestión de la gran cantidad de dinero y la exigencia del trabajo con profesionales y técnicos capacitados en el lenguaje audiovisual. La obtención del premio representa no solo un logro sino también una obligación contractual, pues existe un plazo definido de realización y compromisos adquiridos con los fondos públicos (Bustamante 2017: 9).

Por su parte, las “audiencias regionales”, como indicadores del éxito, no son consideradas en el ámbito limeño porque no son susceptibles de ser medidos por los boxoffices (medición de taquillas) oficiales. Son los realizadores de este cine quienes con recursos propios y a manera de emprendimiento individual generan sus propios circuitos de cine. Precisamente, este carácter localista hizo que este fenómeno cultural pasara desapercibido en Lima, quizá a excepción de sus distritos periféricos; lo que dificulta su estudio y seguimiento integral (Quinteros 2011).

En cualquier caso, Quinteros subraya la formación de este nuevo fenómeno cultural cuya característica distintiva consiste en haber incidido directamente en la aparición de una zona de debate cultural, “donde estaría en constante disputa lo que se toma como lo andino, lo nacional, lo regional; e incluso lo que se denomina como lo público o, más precisamente, lo que debería estar contemplado dentro de lo público” (2011: 4).

Finalmente, el aumento en la producción del cine regional peruano se debe en gran medida a la democratización de la tecnología en el marco de la revolución digital. Como detallaremos luego, esto significó el abaratamiento de equipos de filmación analógicos y digitales. Así, se hicieron accesible los costos de producción cinematográficos, y facilitó la aparición de cineastas locales de vocación con más fuerza en algunas regiones del sur andino del país, tales como Ayacucho, Puno y Junín (Bustamante 2017: 4). Cabe decir que las regiones del sur andino peruano cuentan también con una tradición oral vasta y antecedentes de cinematografías en el siglo XX como la Escuela de Cusco. Todos estos elementos propiciaron la aparición del cine regional.

En concreto, sabemos que entre los años 1996 y 2014 aparecieron alrededor de sesenta cineastas “regionales” en dieciséis regiones del Perú - exceptuando Lima metropolitana y el Callao- que han dirigido al menos un largometraje (Bustamante 2017). También, en el mismo periodo se han producido alrededor de 150 películas estrenadas en regiones en circuitos extraoficiales (Taboada 2015).

En resumen, podemos caracterizar la situación general del cine regional peruano de la siguiente manera. Un cine cuyos realizadores son en su mayoría autodidactas e independientes pero que han tenido acceso a una formación superior parcial o total; cuyas producciones y géneros se dan sobre todo en género testimonial- ficcional, incorporando temáticas vinculadas a procesos sociales nacionales de finales del siglo XX en sus narrativas. A la vez, es un cine con un notable crecimiento en la cantidad de filmes producidos, exhibidos y en el número de sus audiencias en espacios presenciales y digitales. Todo ello empuja a estos actores a relacionarse con sus pares del oficio cinematográfico a nivel nacional, así como con los agentes del Estado y las propias lógicas del mercado, vinculado a lo que entendemos como el “campo cinematográfico”.

2.2 Pierre Bourdieu: Los campos de producción cultural

Para Bourdieu (2008), los “campos sociales” representan un espacio determinado históricamente donde confluyen diversas estrategias entre sus

participantes. Estos campos están organizados por reglas de funcionamiento específicas, y las estrategias de sus actores -en nuestro caso, de los cineastas- suponen una pugna por capitales o recursos específicos que el campo contiene y genera. Podemos hablar, en esta línea, de un campo literario peruano, de un campo de la sociología peruana o ciertamente de un campo cinematográfico peruano.

Para el sociólogo francés, los “capitales”, por su parte, son recursos desigualmente distribuidos que dan un valor de distinción a quien los moviliza, valor que está circunscrito y legitimado por el campo al que pertenece. Bourdieu enfatiza en la diversidad de capitales: económico, cultural, social, simbólico, etc. Entonces, aquellos agentes que movilizan mayor volumen de capital en el campo representan o se ubican como los “dominantes” e influyen efectivamente en el campo; mientras que los que poseen menos capitales, representan o se ubican como los “dominados”. No obstante, como señala el mismo autor, en los campos sociales, los agentes dominados pueden optar por estrategias de subversión para alterar las reglas del juego a su favor (Bourdieu 2008).

En particular, y para efectos de esta tesis, me interesan los campos de producción cultural. Estos deben entenderse como campos sociales específicos donde se producen bienes simbólicos y culturales; en nuestro caso, largometrajes regionales. Cada campo de producción cultural está compuesto por dos subcampos con naturalezas distintas. En el “subcampo de la producción restringida”, los bienes simbólicos producidos por los cineastas son legitimados -o no- entre pares y competidores del campo. Se trata de un espacio de valoración del arte por el arte donde la legitimidad se rige bajo criterios estéticos y éticos, por ejemplo, el reconocimiento de la crítica cinematográfica sobre algún filme o cineasta. En cambio, en el “subcampo de gran producción”, los bienes simbólicos producidos son legitimados -o no- en el mercado en función del éxito comercial y la demanda del público. Se trata de un espacio de valoración de los filmes que se rige bajo la lógica industrial del consumo, por ejemplo, las audiencias masivas de ciertos filmes captadas en la taquilla cinematográfica.

El campo de producción cultural, o en nuestro caso el campo cinematográfico, supone también un espacio desde donde se ejerce un poder de

nominación. Existen participantes que ostentan el poder de definir y reconocer el valor de los filmes que circulan en el campo. Se trata de una suerte de disputa desde donde se nombra lo legítimo y lo ilegítimo. En nuestro caso, esta nominación y por tanto esta pugna, se da desde la crítica cinematográfica, el Estado y sus reconocimientos, las audiencias y/o los propios cineastas. Esta pugna adquiere un estatus mayor cuando notamos que implica también una nominación oficial del Estado, institución que cuenta con el monopolio de la violencia simbólica legítima (Bourdieu 2007). En breve, la situación más clara es el debate que existe en torno a las categorías “cine regional”, “cine provinciano”, “cine indígena”, aunque también, de modo más amplio, en categorías como “cine arte” o “cine de entretenimiento”. El poder de nominar resulta, pues, en una determinada forma de percibir a los bienes simbólicos del campo.

El campo cinematográfico constituye entonces un campo social con contextos, actores y reglas de funcionamiento, donde los participantes desarrollan diversas estrategias. Los cineastas peruanos, y en particular los de nuestra atención, luchan por los capitales o recursos escasos, que se encuentran desigualmente distribuidos, en busca de beneficios. En particular, nos interesan los capitales simbólicos. Estos existen en la medida en que son reconocidos por los actores inmersos en dinámicas de distinción simbólica. Se trata de una dinámica de reconocimiento, prestigio o autoridad y distingue los rasgos legítimos e ilegítimos en los cineastas y sus filmes. En nuestro caso, por ejemplo, la legitimidad a través de la distinción pública del Estado sobre algunos de los cineastas, el acceso a festivales de cine y otras modalidades de exhibición formales, y una buena relación con la crítica cinematográfica, entre otros.

También, mencionamos puntualmente a los capitales económicos, que permite tanto la producción y rentabilidad cinematográfica y la posibilidad de realizar nuevos proyectos o proyectos en mejores condiciones. Además, los capitales culturales objetivados, bienes materiales como la tecnología audiovisual, son también recursos que los cineastas utilizan siempre en la producción cinematográfica.

En adición a estas categorías señalada, Bourdieu desarrolla el concepto de “habitus”. El habitus resalta los modos de actuar, pensar y sentir originadas

por las condiciones sociales ocupadas por los agentes. De esta manera, el habitus funciona como un sistema generador de estrategias que presupone posiciones y disposiciones sociales (Bourdieu 1979). En pocas palabras, el habitus puede funcionar como la experiencia hecha recurso. El habitus implica un aglomerado de capitales culturales incorporados en las trayectorias de vida de los actores, en nuestro caso, las trayectorias de vida de los cineastas. Dichas trayectorias permiten, por ejemplo, que los cineastas puedan crear historias verosímiles en formato testimonial-ficcional sobre procesos históricos nacionales.

Estos capitales también pueden reflejarse en los saberes técnicos del lenguaje audiovisual, adquiridos en instituciones o empíricamente, que les permiten desempeñarse de mejor o peor manera en la realización de filmes. En ese sentido, en esta tesis subrayo una noción de habitus que, si bien limita a los agentes, sobre todo traza posibilidades de cambio. Un cambio que, como señala Bourdieu, implica también el reconocimiento de la propia posición social.

La incorporación de las jerarquías sociales por medio de los esquemas del habitus, inclinan a los agentes, incluso a los más desventajados, a percibir el mundo como evidente y a aceptarlo como natural, más que a rebelarse contra él, a oponerle mundos posibles, diferentes, y aun, antagonistas: el sentido de la posición como sentido de lo que uno puede, o no, “permitirse” implica una aceptación tácita de la propia posición, un sentido de los límites o, lo que viene a ser lo mismo, un sentido de las distancias que se deben marcar o mantener, respetar o hacer respetar (Bourdieu, 1990: 289).

De esta manera, desde una posición desaventajada, las posiciones y disposiciones sociales incorporadas a través del habitus funcionan también como estrategias de acción para imaginar y trazar nuevos mundos. En la línea de Bourdieu, esa ruptura puede consolidarse a través del ingreso a campos de producción cultural, en nuestro caso, el campo cinematográfico. Así, los agentes que operan en los campos operan con un habitus predeterminado y previo a su ingreso en el campo. Si bien el modelo de Bourdieu planteado es dicotómico (dominados y dominantes), el propósito es partir de esa dicotomía patente en un

fenómeno cultural como el de nuestro interés, para luego encontrar los matices del mencionado modelo teórico en un contexto latinoamericano-peruano.

2.3 Néstor García Canclini: Las culturas híbridas, lo popular y lo masivo

En la línea teórica de Néstor García Canclini, los procesos de modernización de Latinoamérica tejieron una realidad sociocultural que se resiste a ser estudiada enteramente bajo el paradigma occidental. Para este investigador argentino-mexicano, es fundamental entonces comprender las particularidades de los procesos culturales latinoamericanos con nuevas categorías que den cuenta de su especificidad. Por ello, creemos que podríamos caer en dicho error si solo nos ceñimos al modelo y categorías de Bourdieu. El paradigma occidental concibe a las sociedades modernas como el resultado de un proceso histórico que supera a las sociedades tradicionales, estableciendo así una oposición entre lo tradicional y lo moderno.

En cambio, como se sabe, en Latinoamérica los fenómenos socioculturales poscoloniales se tejieron a través de mecanismos de hibridación. Esto es, “procesos socioculturales en los que (algunas) estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini 2006: 19). Lo que sucede en América Latina con las producciones culturales es, pues, un proceso de hibridación. García Canclini se pregunta, al respecto, lo siguiente:

¿Cómo designar a las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, entre estilos de consumo de generaciones diferentes, entre músicas locales y transnacionales, que ocurren en las fronteras y en las grandes ciudades? La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se entrelazan con productos de las tecnologías avanzadas y con procesos sociales modernos o posmodernos (García Canclini, 2006: 39).

Se trata pues de pensar América Latina bajo una mirada intercultural de convivencia transhistórica donde se fusionan distintos elementos socioculturales, incluyendo entre ellos el elemento tecnológico global en conjunto con los

elementos de culturas locales. García-Canclini se refiere tanto a las rupturas socioculturales como a la convivencia simultánea de distintos tiempos históricos al interior de un espacio social: tradición y modernidad, lo local y lo global, lo digital y lo artesanal, lo andino y lo criollo, etc. Todo lo cual resulta fundamental como marco teórico para acercarnos y examinar nuestro caso.

Ahora bien, en esta línea, las relaciones de poder que circulan este tejido sociocultural no son enteramente verticales o dicotómicas. Al respecto, García Canclini apunta que:

“El incremento de los procesos de hibridación vuelve evidente que captamos muy poco del poder si sólo registramos los enfrentamientos y las acciones verticales. El poder no funcionaría si se ejerciera únicamente de burgueses a proletarios; de blancos a indígenas; de padres a hijos; de los medios a los receptores. Porque todas estas relaciones se entretujan unas con otras, y cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría. Pero no se trata simplemente de que al superponerse unas formas de dominación a otras se potencien. Lo que les da su eficacia es la oblicuidad que se establece en el tejido. ¿Cómo discernir dónde acaba el poder étnico y dónde empieza el familiar; o las fronteras entre el poder político y el económico? A veces es posible, pero lo que más cuenta es la astucia con que los cables se mezclan, se pasan órdenes secretas y éstas se responden afirmativamente” (García Canclini, 2006: 346).

Canclini enfatiza que los mecanismos de hibridación están marcados por una relación de poderes oblicuos. Así, desplaza una visión que simplifica la verticalidad de los dominantes en un campo determinado. Por el contrario, el autor nos invita a difuminar los bordes de dominación de los campos sociales (García Canclini, 2006). Este entramado de poderes no es indiferente a la posición adversa de los cineastas en el campo cinematográfico. Complementando la perspectiva de Bourdieu, entonces, podemos tomar en cuenta que las estrategias operadas por los cineastas del campo cinematográfico peruano operan a través de mecanismos de hibridación. Nuestra labor en esta investigación consiste en delimitar aquella red de poderes oblicuos que opera y hace operar a los cineastas en busca de legitimidad.

Otros conceptos centrales del mencionado autor que conciernen para nuestros objetivos tienen que ver con la comprensión de lo “popular” y lo “masivo”

en el seno de las industrias culturales latinoamericanas. Para el referido autor, lo popular se distancia de lo folklórico, entendido este último como los aspectos tradicionales puros de la identidad étnica. Esta perspectiva aísla en bloques separados a la sociedad colonial y al grupo étnico dominado. De esta forma, se corre el peligro de sustraer la tradición (lo folklórico) del reordenamiento industrial del mundo masivo y asociarla a prácticas artesanales desconectadas del mundo moderno. Contrariamente, desde la óptica de García Canclini, en lo popular se entrelazan lo tradicional y lo moderno y opera a través de lo masivo.

En esta línea, en el campo de la producción cultural industrial contemporánea, lo “masivo”, se estructura de la siguiente manera:

“Por un lado, (...) un saber científico y tecnológico (microelectrónica y telecomunicación) que reorganiza los procesos productivos, su sentido cultural, y, junto con la monopolización del capital industrial y financiero, concentra en una pequeña minoría el conocimiento necesario para el control social; y (por otro lado), una producción -por parte de ese mismo sistema informacional y electrónico- de nuevas redes de comunicación masiva que están reordenando la vida comunitaria, usando a veces las tradiciones locales, los saberes folclóricos, pero subordinándolos a la lógica de la industria cultural” (García Canclini 1987).

El problema de lo “masivo” no está, pues, en la cantidad de información que circula, sino en la desigualdad entre los emisores y los receptores de los bienes culturales. Existen producciones industriales de representaciones populares, pero el agente cultural “popular” podría estar excluido del ámbito de producción, o, si no lo está, debe adaptarse a los imperativos performáticos y posibilidades de alcance de lo masivo. Entonces, para Canclini,

“lo popular no aparece como lo opuesto a lo masivo, sino como un modo de actuar en él. Y lo masivo no es, en este caso, sólo un sistema vertical de difusión e información; también es, (...) la expresión y amplificación de los varios poderes locales que se van difundiendo en el cuerpo social” (García Canclini 1987).

En ese sentido, lo “masivo” es en gran medida una condición que a la vez restringe y permite la producción cultural latinoamericana, integrándola a la lógica del éxito comercial y las industrias culturales, y al mismo tiempo posibilita su difusión a través del acceso a medios de masificación.

En nuestro caso, el cine como industria cultural es un gran ejemplo. Muchas producciones cinematográficas en América Latina han sido financiadas con el apoyo del Estado; sin embargo, afirma García Canclini, estos casos heterodoxos no alterarían determinadamente el orden del sistema capitalista, léanse el monopolio de películas comerciales de Hollywood-, pues suelen ser confinadas a salas de arte o a disposición de espectadores restringidos (García Canclini 1987). Cabe preguntarnos, entonces, por la tensión entre lo popular y lo masivo en el cine regional peruano actual. Es decir, por la tensión entre los modos cinematográficos locales de los cineastas seleccionados y las lógicas de las industrias culturales comerciales.



3. EL LUGAR DE TRES CINEASTAS “REGIONALES” EN EL CAMPO CINEMATOGRAFICO

Este capítulo está dividido en dos secciones. En la primera, caracterizamos las lógicas de funcionamiento del campo cinematográfico, y en la segunda situamos a los cineastas regionales en dicho campo. El propósito de este capítulo es, pues, introducir al lector en las dinámicas de agentes, capitales e instancias de legitimidad presentes en el campo cinematográfico para luego presentar a los cineastas regionales seleccionados y mostrar cuáles fueron los factores clave que los llevaron a convertirse en cineastas reconocidos desde y en sus propios contextos.

3.1 Caracterización del campo cinematográfico en el Perú

¿Cómo funciona el campo cinematográfico en el Perú? Si bien esta es una pregunta de alcance mayor a los objetivos de nuestra tesis, es importante plantear algunas características del mismo para poder situar allí a los cineastas sujeto de nuestro interés. Para ello, primero definiré los tipos de agentes participantes según sus enfoques, posiciones e intereses en el campo. Luego, delimitaré los tipos de capitales o recursos que dinamizan el campo; y finalmente ahondaré en las instancias que otorgan legitimidad directa a los cineastas.

3.1.1 Enfoques y agentes: radiografía básica del cine peruano

Los agentes del campo cinematográfico, y en particular los propios cineastas, ocupan diferentes posiciones y operan bajo diferentes lógicas. Para efectos de nuestra investigación, me centraré en una diferenciación sencilla pero determinante. Respecto de los agentes, de un lado tenemos a las producciones extranjeras y del otro a las nacionales. En cuanto a los enfoques, algunas producciones cinematográficas desarrollan una propuesta más vinculada al cine comercial de entretenimiento, mientras que otras tienden al cine arte.

Las producciones extranjeras se han consolidado, pues, en el espectro dominante en el campo cinematográfico peruano en términos de presencia, protagonismo y taquilla. No obstante, las producciones nacionales se han hecho

un espacio importante, aunque limitado, durante la última década. En la siguiente tabla, presento las diferencias entre las proporciones de consumo de cine nacional y extranjero entre los años 2007 y 2018.

Tabla 1: Indicadores de consumo cinematográfico en el Perú (2007 – 2018)

Año	Espacios de exhibición		Estrenos de largometrajes en multicines			Entradas vendidas en multicines (millones de boletos)		
	Multicines	Microcines	Nacional	Extranjero	Total	Nacional	Extranjero	Total
2007	291	32	4	176	180	0.2	16.2	16.5
2008	291	32	10	185	195	0.6	18.0	18.5
2009	299	32	7	192	199	1.0	21.3	22.2
2010	346	32	9	205	214	0.1	22.8	22.9
2011	396	36	9	238	247	0.2	29.3	29.6
2012	425	36	9	239	248	0.5	30.6	31.1
2013	474	36	13	276	289	4.0	30.2	34.2
2014	555	36	17	270	287	3.8	34.8	38.7
2015	554	36	30	365	395	5.6	40.4	46.1
2016	-	-	27	226	253	-	-	-
2017	-	-	23	190	213	-	-	-
2018	-	-	23	229	252	-	-	-
Promedio	403	34	15	233	248	1.7	27	28.7

(Ministerio de Cultura 2017) (Chávez 2019)

Como vemos, entre el 2007 y 2018 tenemos, en promedio, que por cada largometraje nacional estrenado se estrenan 16 largometrajes extranjeros, y entre el 2007 y 2015, por cada 1 millón de entradas de cine nacional vendidas existen 16 millones de entradas de cine extranjero que también han sido vendidas. Tales proporciones dan cuenta de un campo donde las limitadas producciones nacionales compiten con las abundantes producciones extranjeras en pantallas multicines³, que a su vez tienen una maquinaria de promoción y distribución ampliamente mayor; dejando a las producciones nacionales en fechas y horarios de exhibición usualmente marginales.

Las producciones nacionales se encuentran, entonces, en principio, en una posición desfavorable frente a los agentes internacionales, principalmente

³ Los multicines son espacios de exhibición con múltiples pantallas en un mismo complejo, es el espacio de rentabilidad cinematográfica por excelencia. Los micro cines, en cambio, son espacios con enfoques de desarrollo cultural gestionado por un grupo reducido (Ministerio de Cultura: 2017).

de Hollywood, dentro del campo cinematográfico nacional: tienen menos oportunidades de exhibición, distribución formal y por lo tanto menos oportunidades de presencia social, de generar taquilla y garantizar su propia sostenibilidad.

Esta situación se agrava para los agentes regionales; pues estos ocupan a su vez una posición marginal dentro del espectro nacional. Es decir, los agentes regionales ocupan una posición desfavorable frente a las producciones nacionales, sobre todo de Lima, quienes a su vez ocupan ya una posición desfavorable frente a las producciones extranjeras. La siguiente tabla ilustra mejor la situación del cine regional frente a los estrenos de cine nacional no-regionales.

Tabla 2: Exhibición de cine regional en multicines

Año de estreno en multicines	Cantidad de estrenos regionales	Región	Estrenos nacionales no regionales
2015	3	Arequipa, Loreto, Cajamarca	27
2014	1	Ayacucho	16
2013	3	Lambayeque, Loreto, La Libertad	10
2012	1	Arequipa	8
2011	1	Apurímac	8
2008	1	Ayacucho	9
2004	1	Puno	-

(Ministerio de Cultura 2017)

Si bien existe una leve tendencia tanto al alza de las exhibiciones de cine regional, así como de la continuidad de las mismas en pantallas multicines desde el 2004 hasta el 2015; esta aun es desfavorable frente a los largometrajes nacionales “no regionales”; los cuales también han aumentado su producción y exhibición. Esta curva puede explicarse por la aparición de nuevos realizadores independientes y los apoyos del Ministerio de Cultura, que entre los años 2006 y 2015 entregó 16 premios de incentivos económicos para el desarrollo de largometrajes de cine regional y nacional en general.

Entonces, a pesar de que cuantitativamente el cine regional peruano tiene una producción diversa y sostenida, sus agentes -y por lo tanto sus filmes se encuentran en principio en el espectro más desfavorable del campo

cinematográfico en materia de posibilidades de exhibición, y con ello presencia, ingresos y ciertamente legitimidad.

Para complementar la polarización entre las producciones extranjeras y las nacionales, considero necesario detallar sobre las diferencias entre las lógicas del “cine arte” y del “cine de entretenimiento”, enfoques desde donde nuestros cineastas de interés operan en el campo.

Por un lado, respecto al cine arte, podemos decir que es una apuesta estética y/o crítica deslindada por autores particulares con el afán de interpelar al público. En los inicios del cine en el Perú, hubo una mayor asociación al cine arte europeo que al cine comercial de entretenimiento. Según describe Ricardo Bedoya, la exhibición de cine en el Perú emerge a inicios del siglo XX en un contexto aristocrático (Bedoya 1995). Quienes acudían a las exhibiciones eran ciudadanos que aspiraban a desarrollar prácticas asociadas a culturas europeas, en particular la parisina, y que representaban al 5% de la población total que podía ejercer su derecho al voto (Bedoya 1995).

En el año 1908, la empresa francesa Cinematógrafo Pathé se encargó de la distribución e importación de películas sobre todo europeas. Esta empresa jugó un rol clave en formar un público que buscaba con más frecuencia nuevos estrenos alineados a la moda europea (Bedoya 1995). El sentido de gusto cinematográfico en un inicio está entonces fuertemente marcado por la corriente francesa, un “cine arte”, que deja en segundo plano a las lógicas mercantiles y de rentabilidad del cine -cuyos poderes industriales aún no se desplegaban- sobre las lógicas del arte como revolución cultural o acto de creación estético y moral (Bedoya 1995).

El “cine de entretenimiento”, en cambio, se consolidó en el Perú por otros medios. Este no se caracteriza por la autoría o por las pretensiones artísticas, sino por sus lógicas industriales y económicas de rentabilidad. Los grandes majors, en este caso no de Europa sino estadounidenses -los estudios y las empresas distribuidoras- impusieron un nuevo modo de hacer, ver y sentir el cine. La estrategia consistió en la integración vertical cinematográfica; es decir, la articulación entre las esferas de producción, distribución y exhibición centralizadas en un mismo actor, en este caso Hollywood. Además, los

contenidos de los filmes son menos importantes que su rentabilidad económica. En el Perú, las majors estadounidenses empiezan a tener protagonismo en los cincuentas y sesentas, protagonismo ha sido sostenido- y de hecho aumentado- hasta hoy.

De modo general, el “cine arte” y el “cine de entretenimiento” representan dos aristas en tensión con las que toda producción debe lidiar. En términos de Bourdieu (Las reglas del arte, 1995) ambas lógicas son excluyentes entre sí, pues los artistas desacreditarían la rentabilidad popular de los bienes simbólicos producidos en el campo (Bourdieu 1995). No obstante, el cine representa un paradigma para el arte comprendido así, ya que desde el siglo XX ambas lógicas funcionan en conjunto, son aliadas en tensión constante: el cine es también un arte industrial.

Para volver a nuestro país; tenemos entonces un campo donde las limitadas producciones nacionales – y más aún las regionales- compiten de modo desigual con las abundantes producciones extranjeras; y, simultáneamente transitan entre las lógicas de “cine arte” y “cine de entretenimiento”. Dentro de este marco, es posible señalar algunos tipos diferenciados de producciones nacionales que nos permitirán comprender mejor el funcionamiento del campo cinematográfico local y con ello, enmarcar el lugar donde operan los cineastas regionales identificados en nuestra investigación. Distinguiré cuatro modelos de producción de cine nacional: “cine arte de autor”, “cine arte de gestión colectiva”, “cine de entretenimiento de empresas audiovisuales” y “cine independiente contemporáneo”.

Modelo “cine arte de autor”

Un primer tipo de cine peruano es el “cine arte de autor”. Este puede ilustrarse en el cine de Francisco Lombardi, cineasta con una visión y estilo específicos y reconocibles, y poseedor de una reconocida trayectoria, legitimada por espacios y actores como revistas de cine, estudios de cine en el extranjero, homenajes en diversos festivales nacionales e internacionales, Premio Nacional de Cultura por el Ministerio de Cultura, entre otros. Lombardi representa un modelo de “cine arte de autor” donde se procura un proyecto afín a una intención crítica y estética en las instancias formales del campo cinematográfico. En este

tipo de modelo, podría incluirse también a cineastas como Augusto Tamayo, Armando Robles Godoy, Javier Corcuera; y dentro de las nuevas generaciones a Josué Méndez, Claudia Llosa, Salvador del Solar, entre otros.

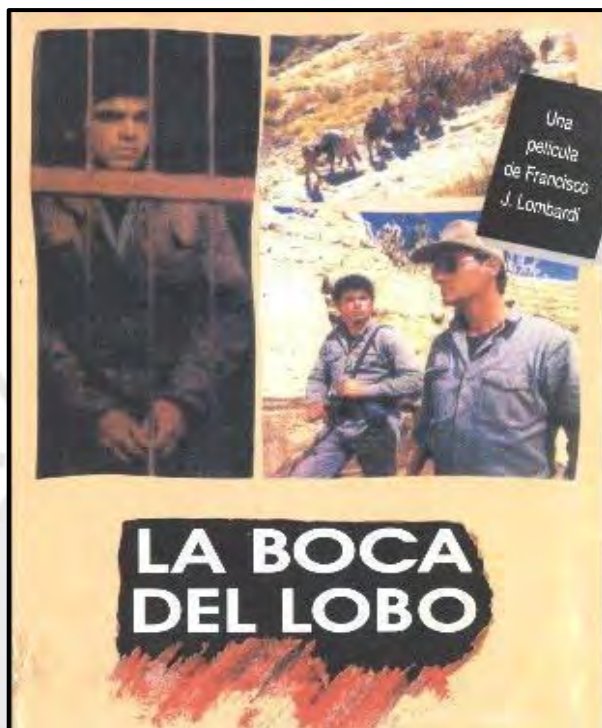


Ilustración 4: La boca del Lobo (1988)

Modelo “cine arte de gestión colectiva”

Un segundo modelo de cine arte es el de gestión o apuestas colectivas, como el desarrollado por la Escuela de Cusco y el Grupo Chaski. La Escuela de Cusco, por ejemplo, fue el único caso de producción sostenida, descentralizada, crítica y con una estética innovadora que tuvo lugar en el siglo XX en el Perú (Bedoya 1995). Se trató de un grupo de intelectuales y artistas vanguardistas. Por primera vez se constituyeron imágenes de la vida en el campo marcadas con una fuerte influencia indigenista. Este caso es el principal antecedente del llamado “cine regional” peruano; no obstante, la principal diferencia es que este último no aparece como colectivo, sino de manera individualizada en diferentes territorios del sur andino peruano.



Ilustración 5: Kukuli: Escuela de Cusco (1960).

El Grupo Chaski, por su lado, impulsado desde Lima en la década del ochenta, tuvo como objetivo primordial el fortalecimiento de la identidad peruana a través del lenguaje audiovisual. Por ello, el colectivo fue sensible a los mecanismos de exclusión, pobreza y violencia de nuestro país (Bedoya 1995) desde donde se buscó reflejar la marginalidad de individuos en la ciudad abandonados por la promesa del Estado (Navarro 2014). Cabe resaltar que tanto el Grupo Chaski como la Escuela de Cusco desaparecieron o se debilitaron fuertemente, entre otros factores, por la falta de rentabilidad o de sostenibilidad económica para sus proyectos.



Ilustración 6: Gregorio: Grupo Chaski (1984).

Modelo “cine de entretenimiento de empresas audiovisuales”

Un tercer modelo que proponemos es el “cine de entretenimiento de empresas audiovisuales”, como aquel ilustrado por Tondero Producciones o Señor Z. Ambas, son empresas audiovisuales de Lima nacidas a mitad de inicios del 2000 y que se dedican tanto al cine como a proyectos publicitarios o de otro tipo del mundo audiovisual. El caso de Tondero es ejemplar. Se trata de una empresa peruana de entretenimiento ligado a la producción y distribución de cine y teatro nacional e internacional. Se trata de un modelo donde prepondera la producción sobre la autoría, está más ligado al entretenimiento y son productores de las películas más taquilleras en nuestra historia como país.

Desde el año 2013, de hecho, hay un incremento considerable en la recaudación económica por entradas vendidas de cine nacional con respecto de los años anteriores y tal incremento consecutivo se debe en gran medida a la serie cinematográfica peruana “Asu Mare” 1, 2 y 3 durante los años 2013, 2015 y 2018; todas producidas por Tondero. Las dos primeras cintas se consolidaron como las más taquilleras de la historia del cine peruano, incluyendo a sus competidoras extranjeras (Quispe 2013). Tal hito cinematográfico en el campo encuentra una predisposición de las audiencias nacionales por el “cine de entretenimiento”, asociado al género de comedia, acción y terror, sobre el “cine arte”.



Ilustración 7: Carlos Alcántara: Asu mare (2013)

Modelo “cine independiente contemporáneo”

La revolución digital de inicios del 2000 permitió la democratización de los aparatos tecnológicos de video, las cámaras de video se hicieron más accesibles para el ciudadano corriente y procesos como la post producción, menos costosos. Tal situación propició la aparición de realizadores de cine independiente en circuitos alternativos a nivel nacional, incluyendo a los propios cineastas regionales (Bustamante 2017). Es preciso mencionar entonces un cuarto modelo, vinculado a la existencia de un cine nacional independiente y contemporáneo, a nivel nacional, más identificado con una generación joven de cineastas y quizá con mayor cercanía a un cine arte o de exploración⁴.



Ilustración 8: Videofilia (Juan Daniel F. Molero 2015).

⁴ No obstante, la categoría independiente nacional es problemática, ya que se definiría como independiente de la industria nacional. En el Perú no existe una industria nacional de cine, entonces ¿existe el cine independiente? Si la respuesta es afirmativa, habría que problematizar si es que la independencia es en relación al Estado y sus fondos concursables, a la exhibición comercial, o si puede tratarse de la independencia narrativa o estética de un cine comercial, de un cine experimental. En cualquier caso, mantener la categoría “cine independiente contemporáneo” al menos permite agrupar a todas aquellas cintas que no obtienen los beneficios económicos del Estado, de la exhibición comercial o de las grandes corporaciones así hayan competido por obtenerlas

Es importante recalcar que las lógicas del “cine arte” y del “cine de entretenimiento” así como los cuatro modelos propuestos no son excluyentes. Ambos enfoques operan en todas las producciones cinematográficos y las empresas audiovisuales, colectivos culturales, directores reconocidos o cineastas independientes deben lidiar con ambos pesos de la balanza a su conveniencia. Además, los modelos propuestos no pretenden agotar las dinámicas cambiantes que ocurren en el campo, sino situar los enfoques existentes y caracterizar, de modo preliminar, lo que ocurre en el Perú.

3.1.2 Recursos del campo: capitales económicos, tecnológicos, sociales, culturales y simbólicos

En esta sección explicaré cómo es que los capitales dinamizan el campo cinematográfico peruano. Podemos separar los capitales en económicos, tecnológicos, sociales y culturales. Como señalamos previamente, los capitales -que por naturaleza propia son escasos- suelen ser apropiados por los agentes dominantes en el campo, y de esta manera ellos moldean y mantienen las reglas de funcionamiento a conveniencia propia y en competencia con otros agentes dominantes (Bourdieu 1990).

Para empezar, podemos hacer referencia a los capitales económicos y los tecnológicos, absolutamente centrales en el desarrollo del campo cinematográfico. En el Perú⁵, por ejemplo, la industria estadounidense se consolidó como el agente dominante en el campo operando con dichos capitales para, entre otros, ocupar la cartelera peruana con títulos hollywoodenses (Bedoya 1995).

Ahora bien, los capitales sociales y culturales también son cruciales. Estos representan los diferentes recursos humanos en las diferentes fases de realización, exhibición y distribución de los filmes. Los capitales sociales se

⁵ Algunos de los cambios cruciales en el desarrollo del campo ocasionados por estos capitales son los siguientes. El paso del Vitascope y el fonógrafo de un cine silente a los sistemas de sonoridad, subtítulos y doblajes reinventó la industria, más aún con la siguiente aparición de la tercera dimensión y la incorporación del cinemascopio. Más adelante, la revolución digital revolucionó el terreno de la postproducción en conjunto con el desarrollo de los efectos especiales (Bedoya)

entienden como conjuntos de redes y relaciones durables y más o menos institucionalizadas de las cuales se pueden extraer beneficios (Bourdieu 1990). Este puede verse totalmente institucionalizado en la entramada división y especialización del trabajo de las grandes empresas audiovisuales del entretenimiento; sin embargo, también es un recurso sumamente efectivo y quizá más determinante- para los cineastas independientes. En el caso del cine regional, son muchos los cineastas que por medio de redes sociales de intercambio no monetario han podido adquirir equipos de filmación, formar un reparto actoral, publicitar sus filmes, entre otros. (Bustamante 2017).

Los capitales culturales, en cambio, se entienden como formas de conocimiento, educación, habilidades o ventajas que los individuos poseen y les da más estatus dentro frente a otros (Bourdieu 1990). Estos capitales también se encuentran desigualmente distribuidos; por lo tanto, existen cineastas con mayores predisposiciones de haber accedido a una educación ligada al espectro cinematográfico, a una herencia cultural familiar que les permita el vínculo directo con el arte, entre otros. Estos capitales se encuentran interiorizados en los agentes en mayor o menor medida es permiten darle forma y contenido al acto de creación cinematográfica. En el caso de los cineastas regionales, como se verá más adelante, estos capitales culturales, así como los sociales, son aquellos que cobran más relevancia en su desarrollo como agentes del campo y que, de alguna forma, le hacen contrapeso a los capitales económicos y tecnológicos.

3.1.3 Instancias de legitimidad: la crítica, el Estado y la taquilla

En relación a la sección anterior, aquí presento a los capitales simbólicos otorgados por tres instancias de legitimidad: la crítica, el Estado y la taquilla. Estas instancias otorgan un reconocimiento público que otorgan un prestigio simbólico reconocido por los participantes del campo. Se trata a la vez de un otorgamiento de distinción que la crítica cinematográfica, el Estado, y la taquilla otorgan o no a los agentes del campo.

Con respecto de la crítica cinematográfica, su aparición en el Perú puede remontarse a la prensa escrita. Esta registró las funciones y asuntos relativos a

las condiciones de exhibición de diversos filmes desde las primeras décadas del siglo XX. La crítica además de su carácter novedoso fue también objeto de apreciación de intelectuales y académicos. Es así que distintos intelectuales como José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Jorge Basadre, Xavier Abril, Felipe Sassone, César Miró y María Wiesse de Sabogal dedicaron notas y críticas al cine, y conforman la base intelectual de esta instancia que se fueron matizando con perspectivas de lo audiovisual durante las siguientes décadas (Frías León 2014).

En el año 1965 se funda la primera revista de periodismo crítico. El objetivo de la revista Hablemos de Cine fue el “descubrimiento y estudio de cine americano no deslegitimado por la alta cultura” y la programación de un cine de “autores intocables” (Bedoya 1995). Ambos casos fundan las bases de la futura crítica cinematográfica peruana, una base intelectual y académica, desde disciplinas humanistas y audiovisuales. Algunas instancias sostenidas de crítica cinematográfica contemporánea peruana son el blog Páginas del diario de Satán de Ricardo Bedoya, las columnas semanales en El Comercio de Sebastián Pimentel, la página web de Cinencuentro gestionada por aficionados y profesionales del cine. En un sentido general, la opinión sobre la crítica cinematográfica influye en la disposición del público por visualizar el filme. Si bien su impacto no es tan directo como la publicidad, ella posee los atributos culturales legítimos para atraer a los espectadores más interesados en el campo cinematográfico.

El Estado, por otra parte, representa otra instancia de legitimidad crucial en el campo cinematográfico al establecer los marcos institucionales regulatorios de su desarrollo. Para ello, es necesario describir la ley cinematográfica vigente⁶ y desde allí observar cómo se está direccionando el soporte institucional público.

⁶ Existen cuatro grandes leyes cinematográficas anteriores: 1) La ley de “Censura Cinematográfica” (1926) que regulaba el contenido de los filmes. 2) La ley de “Promoción de la Producción Cinematográfica” (1944) donde resaltaron la exhibición obligatoria de cortos documentales nacionales y las cuotas monetarias a las distribuidoras. 3) La ley 13936 (1962) que liberaba tributariamente la exhibición de largometrajes nacionales (Bedoya 1995). 4) La ley 19327 (1972) que imponía un sistema de exhibición nacional obligatoria supervisado por una entidad estatal (Bedoya 1995)

La quinta y vigente ley de cine se llamó Ley de Cinematografía Peruana (ley 26370, 1994) y concebía por primera vez al cine como hecho cultural y de comunicación. La finalidad no estaba ya solamente en la producción nacional sino en la promoción de nuevos realizadores de cine peruano (Bedoya 1995). El fondo financiero para filmes peruanos se sustentó en un sobreprecio a la entrada del cine que se retribuía a los productores de cortos nacionales. Además, se programaron cuotas de exhibiciones para largometrajes peruanos (Bedoya 1995). Para ello, se crea el CONACINE, instancia que además aplicó un sistema de concursos anuales a 6 largometrajes y 48 cortometrajes bajo el criterio de un jurado especializado. Se trata de la primera ley, aún vigente, que incentiva la producción cinematográfica desde el financiamiento económico (Bedoya 1995).

Desde el año 2013 la finalidad de los concursos permanece en el balance de la producción cuantitativa y cualitativa de filmes con la novedad de descentralizar la actividad cinematográfica y motivar la participación de empresas registradas fuera de Lima Metropolitana y Callao. De manera continua, se mantiene el soporte económico desinteresado del Estado hacia cineastas nacionales con énfasis en la descentralización (Ministerio de Cultura 2013).

En suma, el Estado peruano fue y es un agente clave en el desarrollo del campo cinematográfico nacional. Hemos transitado de un Estado que comprendía el cine como censura moral, como exenciones tributarias y desde una visión cuantitativa, a un Estado que enfatiza en los cineastas y la calidad de sus filmes a través de fondos concursables en diferentes campos. Sin el rol legitimador del Estado, las producciones nacionales tendrían que competir en las pantallas multicines contra sus rivales extranjeras, cuyos montos de financiación y desarrollo tecnológico son mayores. Precisamente, durante la última década el sistema público de concursos para largometrajes nacionales se ha diversificado y adaptado a las necesidades de los realizadores contemporáneos que ven en el Estado un aliado estratégico para su consolidación en el campo.

El consumo cultural de cine en el Perú fue predominantemente en lenguas extranjeras y se concentró rotundamente la ciudad de Lima⁷ (Bedoya 1995). Esta

⁷ Para el año 1939 se llegaron a estrenar 460 películas, 314 de ellas en inglés, 82 en español, 56 en francés, 5 en italiano, 2 en alemán y 1 en checo. Para el siguiente año, en 1940, la

situación puede extrapolarse de manera general a toda la historia del cine en el Perú: una gran mayoría de producciones extranjeras que se consumen en su mayoría en la ciudad de Lima, y una muy pequeña cantidad de cine nacional que se consume en general. La taquilla, pues, representa otra instancia o indicador que otorga legitimidad en el campo cinematográfico desde el área cuantitativa de consumo y producción. La taquilla está ligada a las lógicas del mercado y la rentabilidad. Esta instancia brinda capitales económicos por la recaudación de la venta de entradas y capitales simbólicos a través del reconocimiento masivo del público.

En materia de estrenos cinematográficos, la tendencia de los últimos años en Perú se inclina todavía hacia las películas extranjeras que se traduce en mayores ingresos. Esto se debe sobre todo a la instalación de salas multicines de inversión internacional⁸. Para el 2017, los estrenos nacionales en Perú representaron el 5.5% de los estrenos totales en el año (Ministerio de Cultura 2017)¹. En esa línea, en términos de pantallas y cuotas, la cartelera ofrecida al público peruano entre los años 2007 y 2015, Perú contó con 555 pantallas, quinta posición en la región, y logró estrenar 17 largometrajes nacionales⁹

En líneas generales, podemos afirmar que en el siglo XXI el campo cinematográfico peruano se mantienen -con ciertos matices- las estructuras de dominación que se desarrollaron durante el siglo pasado. Las producciones extranjeras y sobre todo estadounidenses generan los contenidos, dominan los títulos exhibidos en salas multicines en aumento, y son sus narrativas las que,

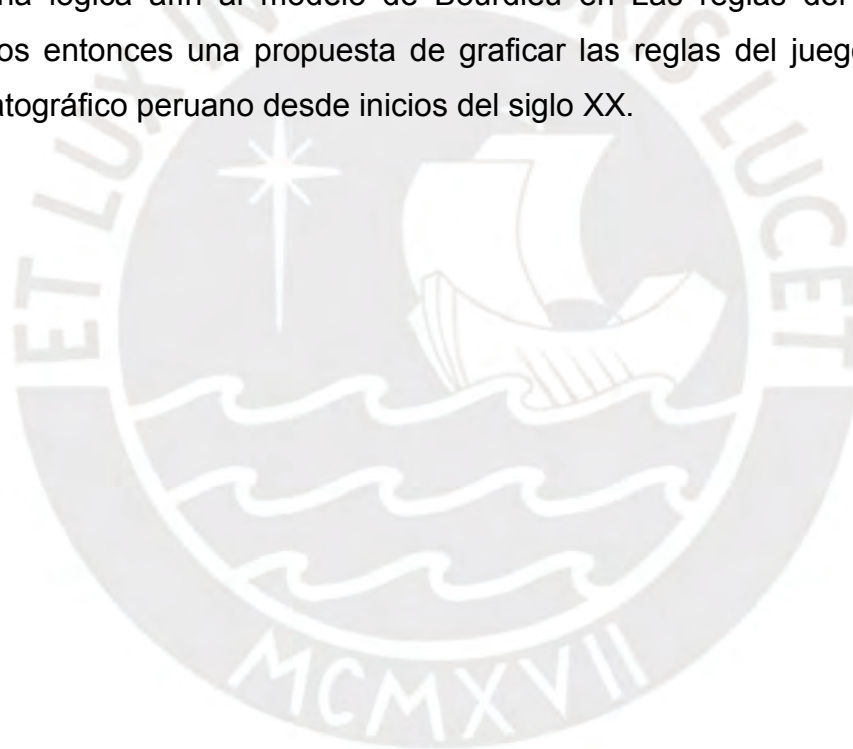
concurencia nacional fue de 11'384'325 de espectadores, y 8'450'300 de ellos solo desde Lima y Callao. Tomemos en cuenta que en el Censo de 1940 la población peruana rondaba los 7'023'111 pobladores, y solo 849'171 radicaban en Lima. Este consumo cultural se concentró en la capital.

⁸ Entre esos años en América Latina y Brasil se produjeron en promedio 400 largometrajes al año. Para el 2014, México es el país con mayor infraestructura de exhibición cinematográfica con 5 678 pantallas, mientras que Argentina se caracteriza por una presencia institucional nacional sólida, y lidera la tabla con 436 estrenos (269 extranjeros y 167 nacionales). Ver anexo 2, gráfico 1, 2 y 3, y tabla 3

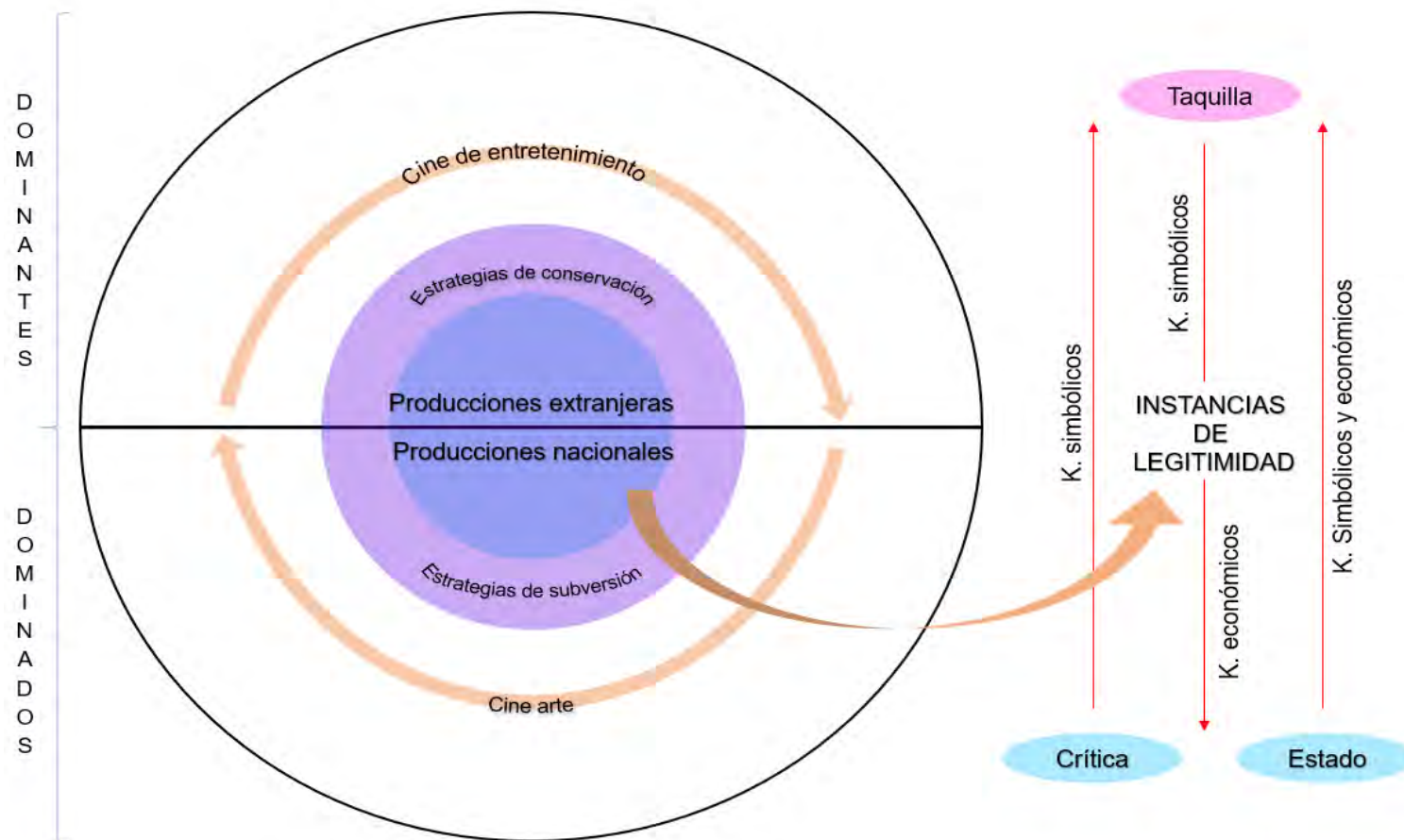
⁹ Argentina representa el país con mayor porcentaje de estrenos nacionales con un 38.3% con respecto de sus estrenos en total; mientras que en el Perú los estrenos nacionales solo representan el 5.5% (Ministerio de Cultura 2017). En un plano general, en América Latina, el 85.6% de estrenos en el 2014 son de películas no latinoamericanas; esto se debe a la presencia dominante de majors y empresas distribuidoras internacionales: Walt Disney, Warner Bros, Paramount, Universal, Sony y Fox

en su gran mayoría, el público peruano consume. No obstante, es patente también un aumento en las producciones nacionales. El rol del Estado, con sus incentivos económicos y reconocimiento simbólico en concursos públicos, se relaciona directamente con este aumento. La taquilla, en cambio, representa la instancia de mayor nivel de competencia. Representa el espacio de retorno económico por excelencia. Las cintas que logran cumplir sus objetivos en esta instancia obtienen no solo un retorno económico importante, sino también, el reconocimiento de las propias audiencias por su asistencia masiva.

Concluimos esta sección con un esquema de lo expuesto en esta sección bajo una lógica afín al modelo de Bourdieu en *Las reglas del arte* (1997). Veremos entonces una propuesta de graficar las reglas del juego del campo cinematográfico peruano desde inicios del siglo XX.



Esquema 1: Caracterización del campo cinematográfico en el Perú



Fuente: Elaboración propia

En el esquema anterior está caracterizado, de manera general, el campo cinematográfico en el Perú según lo señalado en esta sección del capítulo. El campo cinematográfico está dividido en dos partes. En la circunferencia más pequeña y de color azul vemos del lado dominante a las producciones extranjeras, y del lado dominado a las producciones nacionales.

Si bien esta estructura ha permanecido más o menos rígida. En un bando están las estrategias de conservación de las producciones extranjeras, o la tendencia a la integración vertical de la producción, distribución y exhibición de la mano con innovaciones tecnológicas. En el otro bando aparecen las producciones nacionales que pueden optar por estrategias de subversión para alterar el orden del campo y posicionarse legítimamente en el mismo.

El esquema también muestra que las lógicas del cine de entretenimiento y del cine arte no pertenecen fijamente al bando dominante o dominado, aunque sí existe cierta tendencia en relacionar el entretenimiento al bando dominante y al arte al bando dominado. La dirección de las flechas rojizas indica esta situación de continuidad entre ambos cines. Esta movilidad brinda cierto margen de elección a los cineastas al momento de decidir sobre el tipo de cine que desean realizar.

Con respecto de las instancias de legitimidad, las producciones nacionales pueden direccionar sus estrategias de subversión en la búsqueda de diferentes capitales. La crítica y el Estado aparecen como aliados directos del cine nacional en tanto brindan capitales simbólicos y económicos, mientras que la taquilla continúa favoreciendo con esos mismos capitales, aunque en mayor medida, a las producciones extranjeras.

Cabe recalcar que la línea divisoria entre agentes dominantes y dominados no es determinante. La realidad cinematográfica nos confronta con casos intermedios. No obstante, el propósito del esquema es remarcar la tendencia general.

3.2 El habitus de tres cineastas regionales

Es momento de presentar a los cineastas regionales seleccionados. Para ello, exploraré puntualmente el habitus de los mismos. Pretendo entonces indagar sobre la manera en que se configuran los factores clave que hicieron posible la aparición de estos tres cineastas. Hemos determinado tres factores: las posiciones sociales, las disposiciones sociales, y sus discursos sobre sus producciones simbólicas o filmes.

3.2.1 Posiciones sociales: de la sierra rural a la sierra urbana

Las posiciones sociales de los cineastas deben ser entendidas como las condiciones dadas de la realidad social que moldean sus prácticas y creencias, su predisposiciones, impulsos y razonamientos. Tanto las experiencias de las migraciones del campo a la ciudad, en particular de la sierra rural a la sierra urbana del Perú, como el contexto de violencia política cobran aquí especial relevancia. Dicha transición cultural supuso un imaginario de ciudad como espacio de desarrollo a la vez distante y ajeno, que conllevó a un proceso de enajenación de sus costumbres locales.

Como lo indican nuestros interlocutores, tanto las posiciones sociales de Jaime Huamán, Jacqueline Riveros y Flaviano Quispe¹⁰ están marcadas por estos fenómenos. En la siguiente cita, Jaime Huamán recuerda un imaginario de ciudad centrado en el desarrollo educativo, y como un espacio más seguro en un contexto de terrorismo.

Desde la generación de mis abuelos que vivimos en la comunidad de Cotarma en las afueras de Abancay. En el campo la vida de los niños es ayudar a papá y mamá en la chacra. Cuando cumplí 5 años nos mudamos a Abancay con fines de estudiar porque mis padres decidieron, por mí y mis hermanos menores, que debíamos continuar nuestros estudios. En la comunidad no había nivel secundario Cuando estuvimos en Abancay sí había zonas de emergencia para el terrorismo, pero en el campo yo no he visto eso, solo se hablaba que había personas que los terroristas y militares mataban. Ahora el pueblo de Cotarma es desolado, a partir del terrorismo migraron a, algunos a Lima, pero

¹⁰ Citas adicionales sobre posiciones sociales de Jacqueline Riveros y Flaviano Quispe en anexo 4: citas 1 y 2.

casi nadie ha vuelto. Antes vivía mucha gente en Cotarma (Jaime Huamán, Abancay)

Como vemos, la decisión migratoria fue tomada por la generación de sus padres o abuelos. Las razones principales fueron el deseo de los padres por la educación de sus hijos y la búsqueda de un trabajo comercial¹¹. Este fenómeno se ubica en un contexto de miedo generalizado por el Conflicto Armado Interno.

El imaginario de ciudad aparece en contraposición a una ruralidad en decadencia donde escasean las oportunidades de desarrollo. Así, pues, se trata de cineastas que se insertan en la primera generación de sus familias que se socializa en la urbe. Como vemos a continuación, los cineastas adscriben a este proceso una enajenación de sus costumbres, sobre todo del uso del quechua¹²: diglosia. La ciudad se asocia al uso del castellano como lengua dominante, y al uso del quechua como objeto de burla. Jaime Huamán recuerda lo siguiente:

Yo primero aprendí el quechua, pero ya no lo hablo con bastante frecuencia. En casa todavía lo hablamos, desde niños hemos hablado quechua, muy poco de castellano. El castellano lo aprendí en Abancay porque en la comunidad la gran mayoría hablaba quechua. Justamente, en la ciudad de Abancay fue que noté las burlas hacia el quechua de parte de algunos escolares a quienes no hablaban bien el castellano. En el pueblo no había eso (Jaime Huamán, Abancay).

Los cineastas señalan también las falencias económicas como el problema central que tuvieron que enfrentar sus familias en la ciudad. No obstante, la búsqueda de oportunidades en la ciudad no fue satisfecha.

En el lado económico, la gente del campo... nuestro único sustento ha sido la chacra, maíz, papa. Entonces la parte difícil es la económica, no había trabajos donde uno podía remunerarse bien. Mi papá acostumbraba a irse a Lima a trabajar, juntaba ese dinero para sus hijos. A los 11 años fallece, como huérfanos de padre teníamos que trabajar. Ya en la ciudad mi hermano trabajaba en zapatería, mi hermana ayudaba en el mercado a vender con mi madre granos

¹¹ Citas adicionales sobre la búsqueda de un trabajo comercial en Anexo 4: citas 1 y 2

¹² Cita adicional de Jacqueline Riveros sobre su experiencia con el quechua en la ciudad en anexo 4: cita 3

y verduras, por fuera de los días de clase. El dinero escaseaba. (Jaime Huamán, Abancay).

Jacqueline Riveros, como cineasta mujer, recuerda también los problemas económicos, pero resalta la violencia de género en su historia familiar y en la de su comunidad:

Los problemas recurrentes eran en lo económico, el negocio no siempre fue bueno, algunos meses eran buenos otros malos. Mi papá tenía un negocio de serigrafía, mi mamá dejó de ser docente porque nació mi hermana menor y se dedicó a ser madre. Eventualmente el negocio mejoró, y estuvimos bien económicamente (...) Siempre he estado en una sociedad machista, incluso en la misma familia, mi abuelo paterno era super estricto, tenía puros hijo varones y mis primas y sus hijas siempre apoyaban en la cocina y hacer los quehaceres. De parte paterno mi abuelo era muy estricto, la tenía sometida a mi abuela, ella no podía hablar si mi abuelo no le daba permiso. Mis abuelos golpeaban a mis abuelas. Los nietos ya son más liberados, pero algunas cosas siempre quedan (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Sobre las posiciones sociales de los cineastas, podemos afirmar entonces que se traducen en experiencias de vida cuyo común denominador es el fenómeno de las migraciones de finales del siglo XX. No son los propios cineastas, sino sus padres o abuelos quienes toman la decisión de migrar de la sierra rural a la sierra urbana. Esta situación configura en los cineastas una identidad dividida entre una temprana niñez ligada a la ruralidad y una trayectoria de vida desarrollada en un territorio urbano.

La migración implica también, la pérdida del uso cotidiano de la lengua materna (quechua) y el uso forzoso del castellano como lengua que brinda acceso a mayores oportunidades. No obstante, las migraciones permanecen en territorios andinos, situación que propicia cierta resistencia a la pérdida de sus tradiciones y prácticas locales. Como se verá más adelante, estas posiciones sociales serán representadas en los contenidos de sus filmes. De esta manera, las posiciones sociales pueden ser utilizadas como recursos o capitales culturales.

3.2.2 Disposiciones sociales: familia, educación y trabajo

Las disposiciones sociales identificadas en esta investigación deben ser entendidas como los factores potenciadores en la vida de los cineastas que los llevaron a ejercer su vocación. Estas disposiciones han sido ordenadas a través de tres categorías que emergieron de las entrevistas: disposiciones familiares, educativas y laborales.

Antes de entrar en ellas, es preciso mencionar que, para el caso de los tres cineastas identificados, las influencias cinematográficas que los marcaron desde la niñez hasta el día de hoy son variadas. No se trata pues de un cine desconectado del entorno global. Es decir, si bien el cine de terror ayacuchano y el trabajo contemporáneo de sus colegas son unas de las principales influencias, también lo son los filmes extranjeros que se exhibían en los exitosos cines de sus infancias o a los que accedieron a través de los dvd's piratas. Películas como westerns estadounidenses, melodramas mexicanos, taquilleras hollywoodenses, o incluso cine de autor aparecen como las referencias de estos cineastas. El propósito de señalar aquello es concebir desde ya al cine regional como un fenómeno integrado tanto a las lógicas globales como locales de la producción cultural. En otras palabras, el cine regional opera en una matriz de hibridación cultural. Las siguientes citas de Flaviano Quispe y Jacqueline Riveros ilustran mejor este párrafo¹³.

“Yo era el mayor de ocho hermanos, de niño salía a vender periódicos, frutas o pasteles, helados para ganarme la vida y apoyar a la familia. A veces veía el periódico que vendía y había una sección de cine que me gustaba. En esa época en Juliaca existía el cine Juliaca y el cine Unión, yo iba y me atraían las películas hindúes, mexicanas y los westerns americanos. Mi acercamiento a los cines en los años 70's fue por ahí, las películas hindúes y mexicanas que son muy melodramáticas y se asemejaban a nuestra realidad. Nos identificábamos muchísimo. Masivamente la gente iba al cine, lloraba mucho, yo me sentía muy identificado. No había ninguna película que pueda expresar de

¹³ Cita adicional de Jaime Huamán sobre influencias cinematográficas en anexo 4: cita 18

esa forma ese sentir en nuestro país. Es el retrato de nuestro pueblo, personas que dramáticamente son ignoradas (Flaviano Quispe, Juliaca).

“Para Yawar Huanca, me ha influenciado el cine ayacuchano de terror, lo otro es que en mi familia netamente andina cree bastante en la mitología huanca, he crecido con esas historias, mi papá me las contaba. Todos los del grupo teníamos lo mismo, creamos esa historia porque queríamos que esas historias no se pierdan. Yo no soy tanto fanática del cine de Estados Unidos. Me gusta ver películas, pero no me considero fanática. De las peruanas me gusta La Boca del Lobo porque hay cosas andinas, usualmente en las películas peruanas todo pasa en Lima, cuando vi La Boca del Lobo y se miraban lo cerros y las personas con sus trajes de sierra me llamó bastante la película” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Respecto de las disposiciones familiares, se evidencia una herencia cultural familiar ligada al trabajo comercial. Las disposiciones educativas, en cambio, funcionan como canalizadoras de la vocación crítico-artística. Finalmente, las disposiciones laborales representan la bisagra clave entre su trayectoria de vida y su inserción al campo del cine. Todas estas disposiciones son instancias previas a su primera realización cinematográfica.

En el caso de Jaime Huamán y de Flaviano Quispe¹⁴, las disposiciones familiares condensan también una ética de trabajo comercial orientada a solventar los problemas económicos en el hogar. En el caso de Jacqueline Riveros sucede lo mismo, pero también aquí las disposiciones familiares son de especial relevancia en tanto se condensan influencias de una ética de trabajo comercial, un acercamiento al campo creativo y un compromiso humanista:

Mi papá, que era de familia de negociantes, siempre ha estado involucrado en el comercio. Antes de tener el negocio de serigrafía hacía confecciones, y los hijos ayudábamos en eso. Íbamos a la feria a vender los productos. Yo siempre he estado involucrada en lo que es el negocio y manejo de personal. Además, también me inculcó la lectura, eso ha incidido en lo que hago. Mi papá es acérrimo lector, desde pequeño nos ha inculcado leer cuentos e historias. Nos compraba libros. Mi mamá como era docente rural, nos

¹⁴ Citas adicionales sobre ética de trabajo comercial de Jaime Huamán y Flaviano Quispe en Anexo 4: cita 5 y 6

enseñaba bastante lo que es la responsabilidad y el respeto. Ella viajaba mucho a los pueblos rurales, siempre se identificó con nuestra cultura (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Con respecto a las disposiciones educativas, tenemos que, en el caso de Jacqueline Riveros, estas ocupan un lugar similar central en tanto allí se forma la vocación artística y literaria de la cineasta. De modo similar, Flaviano Quispe considera por su lado que el entorno de amigos escolares con un interés actoral y su paso por el teatro universitario influyó directamente en su desarrollo posterior.

En mi época escolar, yo tenía bastante inclinación al dibujo y la pintura, siempre destacaba en eso, he ido a concursos en primaria y secundaria. También en la actuación en secundaria, y en concursos de declamación. He estado también en círculos de literatura, talleres de artes plásticas. En mi periodo en la universidad, me incliné a la actuación y dirección, también estaba en grupos de literatura y de teatro. La literatura me ayudó a crear historias y el teatro en la actuación y dirección. Ahí descubrí que más que actuar me gustaba la dirección del teatro, no había cámaras, pero sí escribía historias. Cuando entro a la universidad no me encontré nunca con una cámara (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cuando tenía alrededor de 13 o 14 años con mis amigos del colegio actuábamos en el parque las películas que habíamos visto en el cine. Hacíamos peleas o persecuciones con tal verosimilitud que de pronto se formaba un círculo de espectadores. Imitábamos a Bruce Lee, también cantábamos como en el cine mexicano. La actuación nos interesaba muchísimo. Yo estudio primaria y secundaria en Juliaca, luego me voy a Cusco a la facultad de educación en la Universidad San Antonio Abad. Allí integro el teatro universitario. Me gustó a tal punto que dejé mis estudios para dedicarme más al teatro (Flaviano Quispe, Juliaca).

Además, resulta clave señalar la ausencia total de escuelas de cine en las regiones andinas del Perú. A pesar que Flaviano Quispe haya ejercido su vocación en las artes escénicas y Jacqueline Riveros posee un título superior en una facultad de comunicaciones, ninguno de los cineastas ha tenido alguna formación continua e institucional en el lenguaje cinematográfico.

Las disposiciones laborales, finalmente, representan un factor decisivo en el devenir de los cineastas, pues permitieron directamente su ingreso al mundo del cine. El nexo clave con el cine fue el contacto directo con los aparatos y saberes técnicos de la televisión y la radio. En las siguientes citas Jaime Huamán y Flaviano Quispe comentan al respecto.

Yo trabajaba haciendo locución en una emisora radial, y conocí a una persona que en ese tiempo tenía un proyector multimedia, y además traía películas. En ese tiempo los cines ya no estaban funcionando constantemente porque habían aparecido los vhs que proyectaban películas de estreno. Esta persona me dijo que vuelva a proyectar las películas en el mismo cine. Me atreví, pero para que la actividad fuera un éxito fui a mi instituto donde estudiaba enfermería para ofrecerles una especie de actividad pro fondo, entonces ellos venden las entradas y trabajamos al 50% de las ganancias. Yo me encargué de la organización del evento, del proyecto, del local, de la publicidad. El evento funcionó bien, ganamos dinero ambos. Ese fue el primer paso para entrar al mundo del cine. Proyectamos una película de acción extranjera, entonces el local estaba lleno. Con esa misma idea me fui a un distrito cerca de una hora y media de Abancay. Fui a los colegios y les ofrecí la misma estrategia del 50%. Fue un éxito (Jaime Huamán).

Desde muy pequeño soñaba con ser artista, como actor o cantante. Tiempo después de integrar el grupo de teatro de la Universidad San Antonio Abad fui a Lima para estudiar en el Club de Teatro de Lima. El director, me dio una beca de arte allí y luego pude continuar con breves capacitaciones de producción de televisión en un centro de la Universidad Católica. Luego regreso a Juliaca por una oferta laboral para gestionar el canal de televisión del nuevo alcalde. Es allí, en contacto con las cámaras, que se me ocurre emprender mi primer proyecto. (Flaviano Quispe, Juliaca).

Entonces, por un lado, el factor bisagra determinante y común de los cineastas para ingresar al mundo del cine consiste en la exposición y uso de las Tecnologías de Información y Comunicación por medio de las disposiciones laborales. Jaime Huamán ingresa al mundo cinematográfico desde una perspectiva de distribución comercial, y Flaviano Quispe lo hace desde una perspectiva artística. No obstante, para ambos casos, el detonante clave es el

acceso a los aparatos tecnológicos de comunicaciones. Por otro lado, las disposiciones familiares y educativas configuran un compromiso crítico-artístico y una ética de trabajo comercial. Precisamente, ambas cualidades representan los dos enfoques de realización del cine. Finalmente, es la ilación de estas tres disposiciones sociales las que propician la aparición de la vocación y desarrollo profesional estos cineastas.

En suma, tanto las posiciones como las disposiciones sociales impulsaron el acercamiento al mundo del cine en nuestros interlocutores. Las posiciones sociales se corresponden con los imaginarios y representaciones presentes en los filmes -como veremos en la siguiente sección- mientras que las disposiciones sociales se corresponden con las condiciones que hicieron posible su realización.

3.2.3 Producciones simbólicas: Discursos sobre el campo cinematográfico

Entendemos a los filmes de los cineastas identificados como producciones simbólicas directamente influenciadas por sus posiciones y disposiciones sociales. Nuestra intención en este acápite es entonces identificar el tipo de vínculo que los cineastas establecen con sus filmes como producciones simbólicas y el lugar y sentido que otorgan a sus producciones -y a ellos como cineastas- en el campo cinematográfico peruano actual.

Con respecto de la concepción que tienen los cineastas sobre el panorama del cine que se consume y produce en el Perú, Jacqueline Riveros¹⁵ destaca la necesidad de aumentar las producciones nacionales con inclinación crítica y de formar a las audiencias para que asistan a estas exhibiciones. Mientras que Jaime Huamán reconoce que las producciones nacionales también pueden ser de inclinación meramente comercial¹⁶. Así, ambos cineastas señalan las dos aristas fundamentales del cine: la inclinación artística y la rentabilidad del producto. Flaviano Quispe critica, a su vez, a las producciones

¹⁵ Cita adicional de Jacqueline Riveros sobre su visión del cine peruano en anexo 4: cita 11

¹⁶ Cita adicional de Jaime Huamán sobre su visión del cine peruano en anexo 4: cita 12

hollywoodenses que se consumen en Lima y señala que sus propuestas de inclinación crítica y trágica interpelan más al espectador por su realismo social.

“No pienso hacer una película que termine en un final feliz como las películas norteamericanas a las cuales están acostumbradas a ver el público común. Sería más fácil para el espectador limeño, por ejemplo. Sería hasta como una forma de que se laven las manos si vieran finales felices. En “El Hijo del Viento” el niño muere, entonces no hay forma de que el daño que se inició tenga solución feliz. La película debe tener una estructura que permita conectarse con el público y su pensamiento. A mí siempre me dicen que por qué mis películas tienen siempre finales trágicos, que por qué no tienen un final feliz, si hay muchos provincianos que a pesar de las situaciones que afrontan son exitosos, o son personas que han logrado muchos éxitos en sus negocios o profesionalmente. ¿Por qué tus películas siempre son fatales? Me dicen. Y sí, pues, a veces pienso que inconscientemente lo hago así, pero también a propósito porque esa es nuestra realidad. No me convencen los cuentos hollywoodenses” (Flaviano Quispe, Juliaca).

Podemos apreciar la distancia que marcan los cineastas identificados con el cine hollywoodense. Este es considerado, en términos generales, como una solución feliz y falsa a los problemas reales de los peruanos. Flaviano Quispe destaca el género trágico de su cine como una síntesis más verosímil a sus condiciones adversas. Jacqueline Riveros considera que en la ciudad de Lima existe un cine nacional que imita la tendencia hollywoodense alienante de sus costumbres locales. Jaime Huamán, por su lado, comprende que las producciones cinematográficas pueden orientarse más al ámbito comercial o al ámbito artístico, aquello que diferencia sus producciones de “las de Lima”, en sus palabras, es el equipo de trabajo y los saberes técnicos.

Con respecto de las emociones, narrativas e ideas que los cineastas quieren generar en su público, Flaviano Quispe señala la potencialidad del cine en la cohesión de una nación fragmentada¹⁷. Jacqueline Riveros lucha por recuperar la desvalorizada identidad quechua¹⁸. Jaime Huamán, por su lado,

¹⁷ Cita adicional de Flaviano Quispe sobre la potencialidad del cine en anexo 4: cita 13

¹⁸ Cita adicional de Jacqueline Riveros sobre la potencialidad del cine en anexo 4: cita 14

busca generar la reflexión en torno a una sociedad desigual donde los más pobres son los que sufren más.

Nosotros queremos generar reflexión con nuestras películas sociales. Somos nosotros, los más pobres quienes sufrimos más. Por ejemplo, con la película “El destino de los pobres 2” hay un mensaje profundo. Se muestran dos sociedades, una donde hay niños que no tienen nada que comer ni donde vivir, y otra sociedad donde están todos los niños con comodidades, ellos tienen que comer y los padres dan las facilidades. Del otro lado son huérfanos, tienen que recoger frutas malogradas para comer algo. He escuchado que las mamás que ven la película les hacen comentarios a sus hijos del tipo “ya ves, hijo, qué pasa cuando no tienes que comer, tienes que agradecer y valorar lo que damos en casa”. Ese es el objetivo, sensibilizar, hacer ver que cuando no tenemos nada se hace difícil la vida. Ese es el objetivo de las películas que trabajamos con un sentido social. En “Por culpa del maldito licor”, también de género social, nuestro objetivo fue mostrar cómo se destruye la persona cuando no solo el vicio, sino la enfermedad del alcoholismo destruye a una familia. Nuestro objetivo es sensibilizar y hacer ver la realidad como es (Jaime Huamán, Abancay).

El cine regional no solo es particular por la centralidad de los problemas enunciados y su interés crítico; sino, como sostienen sus cineastas, por la verosimilitud de las representaciones visuales de los filmes y la realidad concreta de sus culturas locales. Dicha verosimilitud ocurriría cuando los realizadores y el reparto son naturales de la cultura que desean representar¹⁹.

Nosotros estamos en contacto con la cultura ancestral y milenaria de nuestros antepasados, los pobladores originarios de estas tierras. Eso es algo que los cineastas limeños por más talentosos que sean no van a poder ofrecer jamás. Pietro Sibille haciendo de locutor en Ayacucho no es verosímil, no es creíble. Es como poner actores hollywoodenses con chullo y que actúen como peruanos. Para el público la película era una novedad porque veían nuevos rostros con temáticas que se aproximaban a sus vidas, historias identificables. Aun teniendo errores de calidad, imagen, errores de narrativa y sonido a la gente no le importaba, se enganchaban con la historia. El perfil de espectadores de “El Abigeo” era de clase baja. En Arequipa o Tacna venían de la periferia, gente que

¹⁹ Citas adicionales sobre la verosimilitud de las representaciones en los films y el reparto actoral y director en anexo 4: citas 15 y 16

ha migrado, o de zonas rurales, a buscar nuevos horizontes. Muchos salían acongojados, porque recordaban su niñez, su realidad que habían dejado años atrás y que ahora vivían en una ciudad como esta. También se identificaban con los actores, había verosimilitud, personificaban a cada uno de los actores o personajes. Los actores no eran conocidos, eran propios del lugar, eso fue importante. No había actores de Lima que se ponía un chullo o un poncho, o que araban la tierra. Era todo más creíble (Flaviano Quispe, Juliaca)

Podemos observar que los cineastas marcan también una diferencia y distancia entre su trabajo y el de los “cineastas limeños”: la experiencia de vida. Es decir, las posiciones sociales ligadas a la lengua quechua, las migraciones, las falencias económicas, el conocimiento de sus propias culturas, el fenotipo y la influencia geográfica andina sobre sus vidas.

No obstante, este discurso de la verosimilitud que reclama el derecho de (auto)representación presenta algunos sesgos importantes. Por ejemplo, en su gran mayoría este cine es realizado por hombres, situación que oculta el punto de vista femenino. Jacqueline Riveros se sitúa como una de las pocas cineastas mujeres en este ámbito. En su opinión, este tipo de cine está poblado de hombres que expresan un punto de vista más centrado en la violencia y dejan de lado el protagonismo de la mujer en su aspecto emocional más íntimo.

“Yawar Huanca” es una ventaja porque me ha permitido ser vista como otra realizadora, nadie me hubiera tomado en cuenta. Hay mujeres que hacen cine, pero si su trabajo no es pasable van a seguir escondidas. He conversado con mujeres realizadoras y me alegra bastante, yo creo que como realizadora todavía es difícil poder llegar a esto, salir y mostrar nuestros trabajos. Yo no sé si es la habilidad, pero los chicos saben manejar mejor las cámaras y saben editar más, están más avanzados que las chicas, o las chicas dicen que no lo pueden hacer. No sé por qué. No encuentro acá en Huancayo chicas que hacen cine, hay interesadas, pero no dedicadas. Si eres mujer y ves un trabajo audiovisual te das cuenta si lo hizo un chico o una chica. Sí hay diferencias, el pensamiento y visión son distintas. Mis colegas hacen películas bien violentas, como si estuvieran en la guerrilla, son de acción de asaltos, de delincuentes. Todo el tiempo no vamos a mirar eso, claro, es su forma de querer mostrar algo, pero también hay partes más íntimas que podemos mostrar, por ejemplo, a la

mujer siendo madre, enamorada, trabajadora, tal vez yo pueda aportar en eso, es en lo que he estado pensando últimamente (Jacqueline Riveros).

Los cineastas reclaman un derecho de (auto)representación que inscriben en un imaginario de nación dividida y centralizada en Lima. El cine aparece como una herramienta que les permite fomentar la identidad y denunciar sus condiciones sociales. Este reclamo de representación se sustenta en las biografías de los cineastas que expresan una violencia estructural. En ese sentido, las disposiciones sociales de los cineastas -familiares, educativas y laborales- en conjunto con sus influencias cinematográficas, son disposiciones híbridas. Es decir, imbrican identidades y tradiciones andinas, procesos socioculturales, acceso a tecnologías en el marco de la revolución digital e influencias cinematográficas transnacionales. Estas disposiciones híbridas entrelazan tradición y modernidad, costumbres locales y prácticas globales (García Canclini 2006).

En líneas generales, podemos afirmar que las posiciones sociales de los cineastas responden a estructuras de violencia y desigualdad, propias de una nación poscolonial que produce sujetos subalternos (Portocarrero 2014). Las particularidades de esta subalternidad, en nuestro caso, se revelan en un proceso migratorio de la sierra rural a la sierra urbana en busca de mejores condiciones de vida. Esta situación es ajena a una modernización descentralizada de sus servicios públicos lo cual arroja a los ciudadanos a generar una economía subterránea como modo de vida (Matos Mar 2010).

Ahora bien, resulta distintivo que este proceso migratorio se haya mantenido en un territorio donde los cineastas, si bien sufrieron la enajenación de su cultura, encuentran mejores condiciones de resistencia frente al fenómeno de “acriollamiento” más intenso en las ciudades costeñas (Quijano 1980). Los cineastas, si bien sufren la enajenación de sus costumbres locales en la ciudad, permanecen territorialmente cerca de sus familiares y costumbres. Esto propicia un ambiente de resistencia y denuncia desde los propios territorios andinos hacia las propias poblaciones andinas.

Podemos afirmar entonces que las disposiciones sociales de los cineastas responden al fenómeno de hibridez cultural. Este ocurre en el

intercambio de culturas diferenciadas que generan una nueva identidad. Para el caso de América Latina, la tradición y las tecnologías, el folclor y la industria se combinan dando lugar a las culturas híbridas (García Canclini 1990).

En síntesis, en las luchas simbólicas expresadas en el perfil de los cineastas en búsqueda de legitimidad se encuentran en tensión dos dinámicas sociales. La primera ejerce una violencia estructural que recae sobre ellos en sus posiciones sociales, y la segunda propicia un espacio de estrategias de resistencia a esa estructura a través del fenómeno de hibridez cultural visible en sus disposiciones sociales.

Es decir, las luchas por hacerse de una posición legítima en el campo cinematográfico pasan antes por situaciones adversas propias de un país centralizado; sin embargo, esas situaciones se convierten también en detonadores de creación cinematográfica. Así, estos cineastas están expuestos a disposiciones sociales que les abren caminos para expresar sus condiciones adversas a través de sus filmes.

Las condiciones de resistencia sobre el fenómeno de “acriollamiento”, dado el fenómeno de migración de la sierra urbana a la rural que experimentan, encuentra un espacio de representación en sus producciones simbólicas. Estas últimas pretenden idealmente recuperar la identidad y denunciar sus posiciones sociales, presupone un imaginario de nación dividida y centralizada, y sus realizadores reclaman un derecho de (auto)representación descentralizado.

Estas características hacen de este fenómeno cinematográfico un acontecimiento inédito en el campo, tomando en cuenta además que no se trata de agrupaciones de cineastas, como el modelo del Grupo Chaski o la Escuela de Cusco, sino de diferentes individuos que aparecen individual, desorganizada y simultáneamente hace más de veinte años. El siguiente esquema resume los hallazgos de esta sección.

4. ESTRATEGIAS HÍBRIDAS EN EL CINE REGIONAL

En este capítulo abordamos la siguiente pregunta: ¿Cuáles son y qué implican las estrategias de realización y exhibición de los cineastas regionales identificados? En los dos primeros acápite establezco los modelos de realización y exhibición en el campo cinematográfico: modelos de realización “independiente” y “conkursable”, y modelos de exhibición “itinerante-independiente”, “en festivales” y “en cadenas comerciales”. En los tres siguientes acápite, expongo algunas tensiones en las estrategias de los cineastas regionales, relacionadas al tipo de producción (cine de arte o de entretenimiento), a la competencia por los incentivos económicos del Estado y a la forma de nombrar el cine regional. El propósito final del capítulo es reconocer, en los modelos cinematográficos regionales, sus mecanismos de acción y las tensiones que se generan.

4.1 La realización del cine regional: independiente y konkursable

En la fase de realización cinematográfica, coexisten en el campo cinematográfico regional dos modalidades principales: los filmes realizados de manera independiente; y los impulsados por los concursos públicos del Ministerio de Cultura enfocados en el cine producido fuera de Lima.

El modelo independiente es el más recurrente en el cine regional y se caracteriza por ser autogestionado; es decir, no recibe apoyo del Estado peruano y, en general, recibe poco apoyo institucional. Algunas características de este modelo son la libertad de sus contenidos, los escasos capitales económicos de inversión, la acotada división y especialización del trabajo, y sus saberes y aparatos técnicos en proceso de desarrollo. No obstante, estas iniciativas independientes utilizan capitales sociales para solventar aquellas limitaciones. En concreto, los filmes realizados bajo esta modalidad suelen tener formatos de baja calidad debido al uso de tecnología básica, y el reparto actoral suele componerse de amateurs entusiastas. El punto fuerte de esta modalidad es la fuerza expresiva del guion y la narrativa. Estas características se desentienden de las limitaciones técnicas y han generado una demanda importante en las

audiencias regionales²⁰. A continuación, Flaviano Quispe comenta su primera experiencia independiente.

Esbocé un guion, escogí a mis actores del taller de teatro que autogestiono, las locaciones y otros elementos a disposición. En paralelo me dedicaba a grabar eventos sociales en bodas y otros eventos que me ayudaron a financiar el trabajo. Comencé con este proyecto en 1998, al inicio lo pensé como cortometraje, demoré más de dos años y medio en producirla por la falta de presupuesto. Tuvimos bastante material que se añadió a sugerencia de los mismos comuneros con quienes rodamos. Terminó siendo un largometraje. No pensé en exhibirla, sino como una experiencia para enseñarla a mis alumnos del taller de teatro, o a algún público privado y recibir comentarios. Pero mis hermanos me apoyaron para que lo exhiba, ellos me ayudaron mucho en la difusión porque ambos trabajan en medios. Toda la experiencia que he tenido ha desembocado en la creación de talleres de teatro en Juliaca. Llevamos más de veinticinco años. Los jóvenes que participan me sirven de cantera de actores para mis producciones (Flaviano Quispe, Juliaca).

Las estrategias independientes del taller de teatro autogestionado, la participación directa de los comuneros en el desarrollo de la narrativa y el apoyo de sus hermanos en la publicidad del filme, todas ellas, son formas de capital social. Estos capitales, que suponen redes de contacto, influencia, reciprocidad e intercambio, son cruciales para estas iniciativas culturales independientes.

La otra modalidad de realización del cine regional es la concursable. El acceso a esta modalidad implica un sistema de concursos públicos organizados por el Ministerio de Cultura. Esta institución reconoce las dificultades de las iniciativas cinematográficas fuera de la ciudad de Lima; por ello, creó un sistema de concursos especiales para las regiones, salvo Lima metropolitana y el Callao. El requisito fundamental para participar es la elaboración técnica y presentación del guion cinematográfico. Frente a ello, un jurado especializado se encarga de la selección de los cineastas ganadores. El premio concreto es una retribución económica direccionada al proceso de realización de los filmes, además del reconocimiento simbólico del Ministerio de Cultura. Es decir, esta modalidad se

²⁰ Cita adicional de Jaime Huamán sobre su experiencia de realización independiente en anexo 4: cita 20

favorece por capitales económicos, que resuelve en buena medida las limitaciones técnicas de la modalidad independiente; y también se favorece por los capitales simbólicos de reconocimiento público que facilitan la exhibición del filme. A continuación, Jacqueline Riveros comenta su participación en estos concursos.

Yo trabajé desde un inicio en producción para dos películas de Nilo Inga, una de ellas incluso ganó un premio del CONACINE. Después de este proyecto, el grupo decidió hacer una historia de terror andino, teníamos una historia que se llamaba Yawar Wanka, desde que lo creamos fue cambiando y Nilo se encargó de darle forma al guion, la historia surgió como lluvia de ideas, le empezó a dar forma al guion. Le dije que quería dirigir la película, me sentí capaz de hacerlo. Nilo me dio la oportunidad. Intentamos dos veces presentarnos para recibir fondos. La segunda vez que participamos con esa película ganamos enviando el guion. Ahí es cuando empiezo a producir mi ópera prima con fondos del Ministerio, si lo hubiera hecho así nomás no creo que me hubiera salido muy bien. Les gustó el guion y por eso supongo que ganamos. Hicimos la película en el 2012 (Jacqueline Riveros, Huancayo).

En el caso de Jacqueline Riveros, el acceso a la modalidad concursable tiene un antecedente importante: las alianzas con Nilo Inga, reconocido cineasta huancaíno. Junto con el cineasta regional de mayor trayectoria participaron de los concursos públicos previamente. Esa experiencia, sumada a las asesorías de un cineasta más experimentado, hicieron que Jacqueline Riveros ganara con su ópera prima el premio del Ministerio de Cultura. De manera análoga a la modalidad anterior, los capitales sociales resultan clave al momento de distinguirse entre otras propuestas. Si bien son muy pocos los filmes que ganan los incentivos económicos, estos productos, como Yawar Wanka de Jacqueline Riveros, son considerados los óptimos para legitimarse en el campo cinematográfico nacional. La siguiente imagen es el afiche oficial de la película.

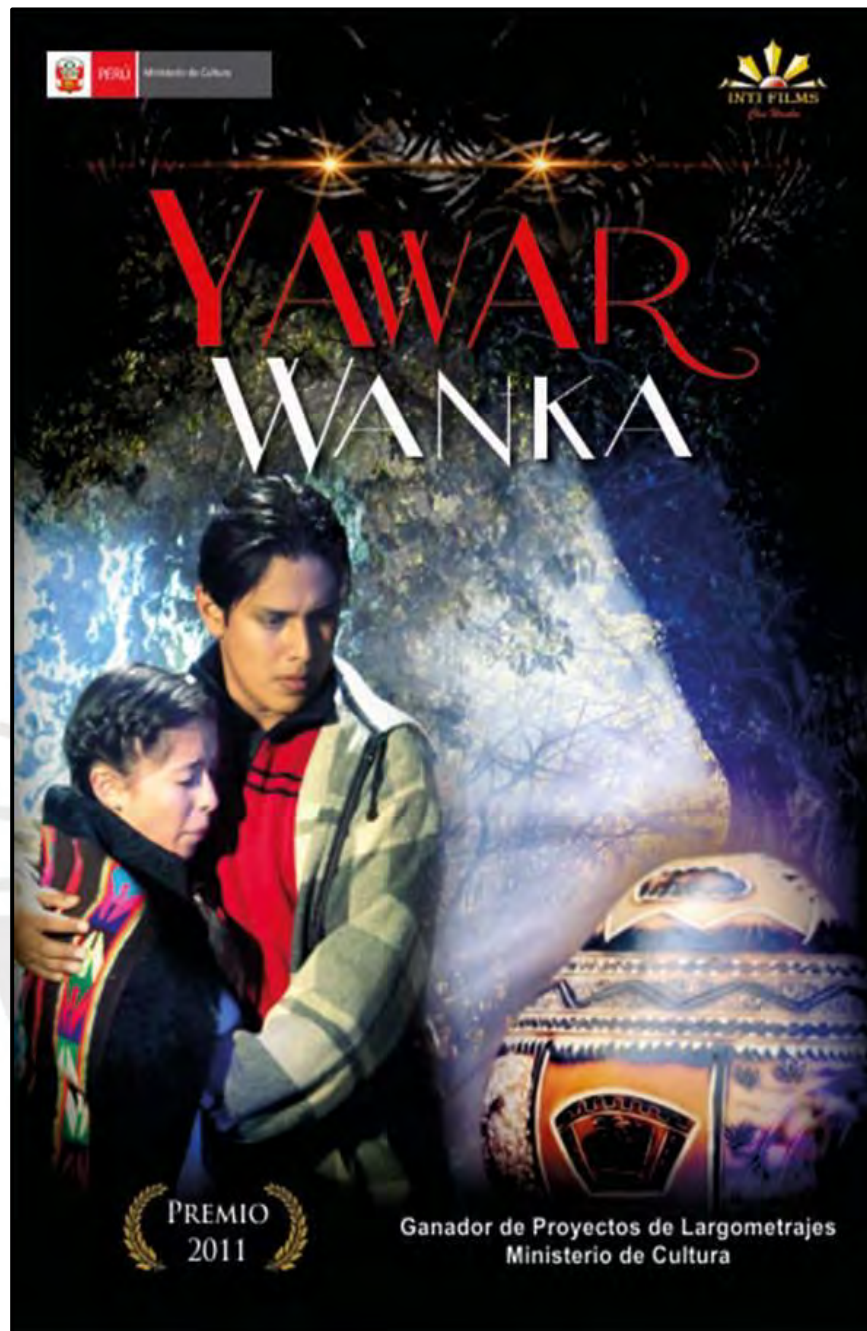


Ilustración 9: Yawar Wanka: Jacqueline Riveros (2014)

En el afiche pueden notarse tres referencias directas a la obtención de los incentivos económicos del Estado, y una referencia a “Inti Films”, la productora de la cineasta. En materia de imágenes del filme, el afiche cuenta con tres imágenes concretas: una pareja, un mate burilado y la naturaleza detrás de ellos. El título “Yawar Wanka” se tiñe de los colores nacionales. Notaremos grandes diferencias con el afiche del “El abigeo” de Flaviano Quispe, filme realizado bajo la modalidad independiente.

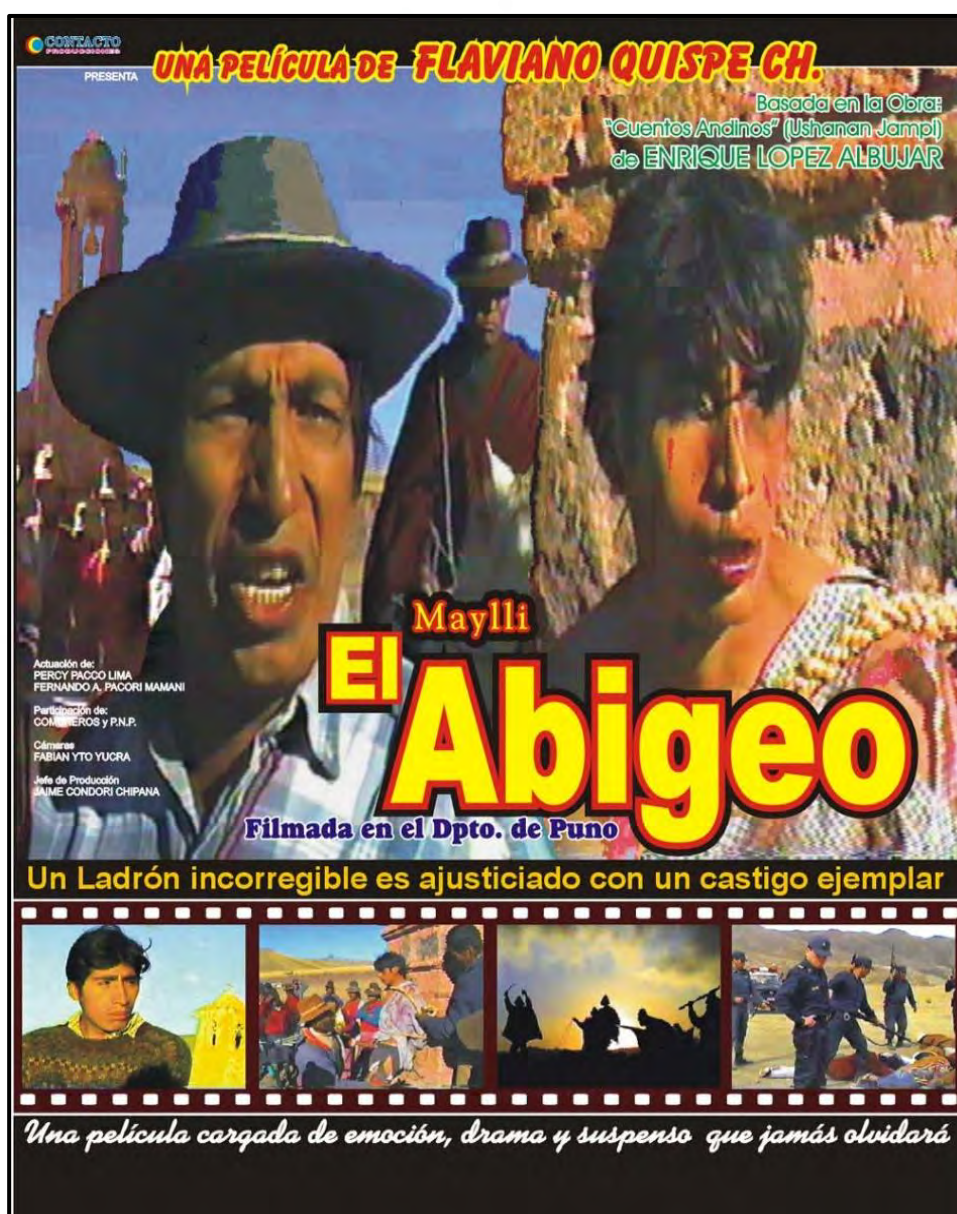


Ilustración 10: Maylli, El Abigeo de Flaviano Quispe (2001)

Cuando le presenté este afiche de DVD al cineasta durante la entrevista personal, no reconoció su autoría o conocimiento del mismo. Se trataba de un dvd pirata de fácil acceso en el centro comercial “Polvos Azules” en el centro de Lima. Este afiche no posee ningún logo institucional, tan solo el de “Contacto Producciones”, productora de Flaviano Quispe, y muestra imágenes recargadas de información. El personaje de la derecha fue el mejor actor de los talleres de actuación autogestionados del cineasta, quien a cambio de clases gratuitas trabajó como actor principal de la película. El personaje de la izquierda es el propio Flaviano Quispe, quien también fue protagonista de su opera prima.

De un lado, pues, el modelo independiente se caracteriza por carecer de una sólida división y especialización del trabajo. Como hemos dicho, Flaviano debió hacer de productor, director, actor, etc. Además, cuenta con escasos capitales financieros. En este modelo de trabajo, los conocimientos y recursos cinematográficos se van adquiriendo durante la práctica misma, en el terreno, mediante capacitaciones online no institucionales y/o en escuelas de actuación autogestionadas. Todo lo anterior se potencia con el uso clave de redes de interdependencia entre pares o capitales sociales. Por esas razones, no es el modelo óptimo para legitimarse en el campo, aunque suelen ser iniciativas más numerosas y ha permitido a varios cineastas hacerse un nombre y trayectoria. Además, suele ser el más recurrente; pero no necesariamente es la modalidad que otorga un reconocimiento simbólico o profesional a nivel nacional.

Algunos de los efectos de la modalidad concursable son, como menciona Jacqueline Riveros, el interés de jóvenes migrantes de vocación cinematográfica por regresar a sus regiones como requisito para poder concursar, aunque en realidad son pocos los que acceden a los premios. Además, germina también el reconocimiento simbólico por parte de entidades descentralizadas en las propias regiones. Por ejemplo, el aval del Ministerio de Cultura sobre “Yawar Huanca”, permitió que Jacqueline Riveros pueda conseguir auspicios públicos y privados para exhibir su película con mayor facilidad. Es decir, la legitimidad nacional

incide en la legitimidad regional²¹. Tal situación no se sucede con la modalidad independiente.

La dirección desconcentrada de Junín hace cuatro años más o menos que no les importaba los cineastas de esta zona, últimamente están haciendo actividades, capacitaciones, los involucran más en las reuniones, los tienen en los datos. Antes ni nos podían prestar sus auditorios, incluso como ahora me están conociendo, me dicen que puedo representarlos y representar Huancayo. Las instituciones públicas, al dar el apoyo al cineasta, hacen que las instituciones privadas presten atención y brinden auspicios, gracias al premio. En cambio, si les dices que solo tú has hecho la película no te dan garantía. Yo les digo que mi película es auspiciada por el Ministerio de Cultura (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Es preciso subrayar que, a través de la modalidad concursable, los cineastas son más propensos a ser reconocidos por instancias descentralizadas de desarrollo cultural. Instancias tales como puntos de cultura descentralizados, municipalidades regionales, organizaciones de cineastas, festivales de cine, auspicios de empresas privadas, entre otros. Además, la generación de la cineasta huancaína, más joven que Flaviano Quispe y Jaime Huamán, ha podido familiarizarse más con el modelo concursable, que justamente se potencia desde el 2013 en adelante. La desconfianza de los cineastas regionales más antiguos con las instancias estatales, como Flaviano Quispe, es más entendible, pues ellos realizan cine desde los inicios de este siglo, cuando esta instancia daba y tenía muy poco apoyo a nivel regional.

En general, los cineastas reconocen unánimemente que sus filmes en general aún no son del estándar de la competencia de sus pares o de producciones que gozan de mayor legitimidad; es decir, frente a las producciones que logran exhibirse en las cadenas comerciales o de festivales. Además, en ambos modelos, Lima y el extranjero aparecen como territorios de oportunidades de desarrollo y espacios donde se aglomeran distintos capitales. En las siguientes citas, Jaime Huamán, del modelo independiente, y Jacqueline

²¹ Cita adicional de Jaime Huamán sobre su interés por participar en incentivos económicos públicos en anexo 4: cita 24

Riveros, del modelo concursable, ahondan en sus principales barreras para conseguir legitimidad en el campo.

A nosotros nos falta que nuestras películas tengan un corte más de cine, lo hemos hecho con cámaras filmadoras cuya calidad no sube lo que pide una sala comercial. Tampoco contamos con las cámaras básicas para el cine comercial, hemos rodado con cámaras baratas. A parte de eso algunas deficiencias actorales que tenemos y que vamos mejorando, en algún momento vamos a tener una producción para llegar al cine comercial. Por ejemplo, Palito Ortega tiene una gran evolución, diría, que es uno de los provincianos que técnicamente ha avanzado más. Creo que él ha tenido bastantes capacitaciones con actores que ha llevado de Lima, no solamente ayacuchanos. Todo ello por el aspecto técnico y además sus años de experiencia que tiene trabajando. Definitivamente la vía para solucionar estos problemas es capacitarse, mejorar las deficiencias que tenemos. Juntar un equipo de producción con gente que tenga experiencias, contar con algunos actores de Lima para poder hacer una producción con miras al cine comercial (Jaime Huamán, Abancay).

Los talleres de actuación los han ayudado, pero en el lenguaje audiovisual no han aprendido. Los chicos se fueron comprando sus cámaras, ahora ya tienen sus drones, pero les falta lo que es hacer un buen guion y lenguaje audiovisual, tratamiento. Técnica hay, pero en el fondo les falta, eso no hay acá, acá no te enseñan a hacer guiones. Como me gusta leer y hacer periodismo sé redactar, cuando fui a Lima en un trabajo me metieron de guionista, también entré a un taller en un curso de la Universidad Católica para hacer un curso de guiones. Actualmente todos me piden que haga los guiones porque no saben cómo hacerlo, a mí (...) me falta bastante para poder enseñarles. Otro factor es lo económico, quieren ir a Lima, pero lo económico no les apoya y tampoco tienen familia allá, si tienen familia viven muy lejos para los cursos que hay en el centro. Había un curso de guion en la Universidad Católica que estaba muy caro, cosas así... Hay también otros chicos con vocación cinematográfica que se han ido al extranjero y se han quedado allá, ya no regresan a Huancayo. Ahora, con los concursos especiales para cine de regiones, recién se piensa en regresar a las regiones (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Desde el modelo independiente se percibe que el acceso y uso de tecnologías cinematográficas y equipo actoral no alcanzan los requerimientos mínimos para que sus productos compitan en una esfera comercial más legítima como lo son las salas comerciales. Desde el modelo concursable, en cambio, se percibe un mayor y mejor acceso a recursos cinematográficos clave.

Consideramos que para comprender el cine regional debemos tomar en cuenta ambos modelos de realización. El modelo independiente, es crucial para muchos cineastas que adquieren experiencia práctica para luego poder participar en diversas instancias del campo. El modelo concursable representa actualmente el modelo ideal para los cineastas; no obstante, muchos de los cineastas quedan excluidos del mismo pues solo algunos de ellos pueden salir ganadores.

Por esa razón, pareciera ser que el modelo de realización independiente continúa siendo una modalidad crucial para el fortalecimiento del cine en cuestión. Las políticas culturales que apunten a fortalecer esta modalidad pueden desarrollar las capacidades de cineastas a través de talleres, cursos y especializaciones en territorios descentralizados tal cual lo demandan ellos mismos. Además, el fortalecimiento de capacidades cinematográficas favorece la consolidación del modelo independiente, cuyo gran potencial reside también en desligarse del filtro discursivo de los concursos del Estado y en impulsar el desarrollo de cineastas independientes.

Ahora bien, los cineastas exigen a la modalidad concursable enfatizar en esferas que trasciendan la realización. La demanda de los concursos para exhibición es recurrente en tanto el retorno de la inversión económica ocurre durante ese proceso. El Estado ha priorizado la esfera de la realización; no obstante, algunos de los ganadores de los concursos tienen problemas al momento de exhibir y distribuir sus filmes. Otra demanda presente en los cineastas es la capacitación en la escritura de guiones, requisito fundamental mediante el cual se evalúa y premia a los ganadores de incentivos

económicos²². A continuación, tenemos una cita crítica de Jacqueline Riveros sobre el sistema de concursos:

Justo hubo un debate de por qué los presupuestos solo daban para la realización. Querían que la ley del cine se ponga ahí para formar, pero solo el presupuesto daba para la realización. Ahora se han creado más áreas para el desarrollo de proyectos, para formación, para animación, cortos, lenguas originarias. Yo creo que debería haber becas para los que ganen proyectos y se vayan a estudiar al extranjero. Otro es crear clubs o videoclubs, porque no hay zonas donde se puedan exhibir las películas. Mira, mi película se demoró mucho en exhibirse, ha sido muy lento por falta de experiencia, dinero y recursos técnicos, incluso ahora tengo que presentar mi película en un formato y tengo que ir a Lima y no tengo el presupuesto. Si quiero pasarla en Lima tengo que tener los contactos, hablar con la pieza clave, porque así no más no. Incluso cuando la pasamos en los festivales piensan “es una película de regiones”, no van a verla (Jacqueline Riveros, Huancayo).

La esfera de la exhibición resulta crucial para obtener el retorno económico. Tal instancia determinaría finalmente el éxito de los filmes, pues es el espacio de encuentro con el público espectador. Sobre los modelos de exhibición ahondaremos a continuación.

4.2 La exhibición: Itinerante-independiente, festivales y cadenas comerciales

En la fase de exhibición cinematográfica aparecen tres modalidades. La exhibición itinerante-independiente, la exhibición en festivales regionales, nacionales, o extranjeros; y la exhibición en cadenas comerciales.

Los espacios de exhibición itinerantes tienen lugar en espacios físicos como auditorios, escuelas, teatros municipales que los cineastas alquilan en diferentes provincias y centros poblados, o también pueden exhibirlas en espacios virtuales vía internet. Flaviano Quispe y Jaime Huamán²³ han tenido esta experiencia de exhibición. Podemos decir que se trata de una modalidad

²² Cita adicional de Jaime Huamán sobre sus demandas a la ley de cine en anexo 4: cita 22

²³ Cita adicional de Jaime Huamán sobre experiencia de exhibición itinerante en anexo 4: cita 20

análoga a la de realización independiente, pues presenta las mismas limitaciones y son ajenas al apoyo institucional. Al respecto, Flaviano Quispe comenta lo siguiente.

“Exhibí mi primera película con mucho temor, había muy poca gente el primer día. Apenas comenzó la gente aplaudió, cuando terminó aplaudieron más, me felicitaron. En las siguientes funciones apareció más gente a tal extremo que nunca pensé que iban a romper las puertas (risas). Tuve que programar varias funciones al día. Todo esto me impulsó a presentar “El Abigeo” en otras ciudades, la más cercana era Puno. Es una ciudad antigua, hay más intelectuales. Sentí temor, pero también tuve un éxito increíble. Luego decidimos hacer una gira por Cusco y Apurímac, a ciudades con cierta población. Fuimos a Sicuani, Cusco, Quillabamba, Abancay y Andahuaylas. En cada lugar buscamos locales, comenzamos a reabrir cines. El público siempre asistía. También hicimos otra gira por Moquegua, Tacna, Ilo. Nos fue bastante bien. Arequipa nos pareció muy difícil, en el centro de la ciudad los dueños del cine nos miraban con extrañeza, nos miraban de pies a cabeza y nos decían: “¿Ustedes han hecho una película?” (risas) No creían, nos daban la tarifa y la pagamos porque nos iba bien. Para su sorpresa llenamos el cine” (Flaviano Quispe, Juliaca).

Esta modalidad es ajena a los mecanismos más legitimados de exhibición como lo son las salas comerciales, los festivales o incluso los microcines que cuentan con un registro de taquilla o inscripción formal que forman parte de un circuito de consumo audiovisual más establecido o promovidas por la prensa y visitada por los críticos. No obstante, el éxito de Flaviano Quispe y Jaime Huamán señalan un reconocimiento en espacios y públicos que se mantienen al margen de las lógicas formales del campo. Así pues, esta modalidad no suele guardar registro cuantitativo de sus espectadores ni de sus ingresos económicos, y sus locales de exhibición no suelen ser instituciones formales del campo. Este es uno de los motivos principales por el cual este cine, a pesar de sus éxitos locales, fue invisibilizado en el campo cinematográfico durante más de una década desde su aparición.

Ahora, si bien no existe o no existió un reconocimiento “institucional” por parte del campo cinematográfico, sí lo hay por parte de sus espectadores a quienes parece importarles mucho más las temáticas proyectadas y su fuerza expresiva que los inconvenientes técnicos de los filmes. De esta manera, los cineastas ajenos a las lógicas formales del campo desarrollan modos de realización independientes y de exhibición itinerantes que han podido sostenerse gracias a sus audiencias “regionales”. Estas audiencias representaron la principal motivación de los cineastas, en ellas obtenían tanto un retorno económico como un reconocimiento simbólico constante. Estos públicos regionales aparecen en el campo cinematográfico interesándose más por las temáticas y fuerza expresiva y menos por la técnica y tecnología. La plataforma virtual de YouTube y la piratería de sus filmes en formato DVD son medios de difusión masiva del cine regional; aunque los cineastas suelen no recibir retornos económicos por esta modalidad de consumo.

Por el contrario, en relación a nuestro segundo modelo de exhibición, el de exhibición en festivales; podemos decir que se tratan de espacios que sí representan instancias de legitimidad formales en el campo. Algo más en líneas generales respecto a los festivales de cine aquí: los festivales gozan de presencia mediática constante, de participación de la crítica, de oportunidad de acceso a plataformas internacionales, de apoyos institucionales nacionales y privados, etc.

Algunos cineastas destacados han tenido acceso a esta modalidad percibida como la posibilidad de expansión hacia nuevos públicos²⁴, incluso con una visión a pantallas extranjeras. La exhibición en festivales requiere además tanto de estándares técnicos cinematográficos -que muchos todavía no logran alcanzar- e incluso a veces está predispuesto al cine arte. La integración del cine regional a los festivales de cine nacionales no deja de ser problemática. En la siguiente cita Flaviano Quispe comenta al respecto.

“El Festival de Cine de Lima (2018) es muy similar a la cocina, hay una gran variedad de visiones y creo que se está cocinando un buen cine y que

²⁴ Citas adicionales de Jaime Huamán sobre la exhibición en festivales en anexo 4: citas 24

más adelante va a cobrar una gran fuerza. Además, lo he sentido más acogedor, en cambio años atrás. Hablo del 2004 había un festival más elitista, pero ahora ha habido cambios. Eso es bueno, me parece bien. Generalmente los que vienen a los festivales son un público cinéfilo o más académico que conoce más de cine, que plantean temas con más expresividad artística. En cambio, el público común quizá no tiene entendimiento de eso y más lo ve como entretenimiento. Quizás el público ha preferido otras películas, mejores técnicas; por eso no he tenido mucha audiencia con “El hijo del viento”. Nosotros no tuvimos incidencia sobre dónde se iban a exhibir las películas. Creo que con buena intención el festival ha querido extenderse más, pero puede ser peligroso, puede dispersar al público. Yo quisiera llegar también a población que vive en otros distritos, en lo que serían los conos de esta Lima, por ejemplo. Hubiera sido interesante que exhiban nuestras películas en otras zonas de Lima, no solo en Miraflores y San Borja” (Flaviano Quispe, Juliaca).

Resulta muy interesante la crítica de Flaviano Quispe al caso del Festival de Cine de Lima donde la exhibición de su filme solo tuvo lugar en dos distritos de Lima centro. Se trata de una disputa entre las disposiciones oficiales y el interés del cineasta. De modo general, podemos señalar que el público asistente al Festival de Cine de Lima (2018) es muy diferente a las audiencias regionales de la exhibición itinerante. A pesar de la delimitada afluencia de espectadores, se trata de un espacio mucho más cercano a la crítica cinematográfica y a la prensa, instancias de legitimidad que pueden colocar a los cineastas regionales en el ojo público con el aval institucional. Ahora bien, sobre los beneficios de llegar a públicos distintos y el problema de la escasez de públicos en festivales Jacqueline Riveros comenta lo siguiente.

“Pude exhibir mi película en el Ministerio de Cultura hace años y ahora último en el Festival de Cine de Lima (2018) gracias al premio del Estado. Mi productor no la movió mucho para que se presente en otros lugares. Creo que los festivales son una buena oportunidad para que el cineasta lleve su película a zonas más alejadas. Yo sola pude llevar mi película solo a los alrededores. Con el festival pude llevarla a Cusco, a Trujillo, zonas donde no pude haberlas llevado sola. Algunos festivales no tienen el presupuesto para llevar al director y solo llevan la película, pero es suficiente. Ahora, tal vez tendríamos que llevar

la película fuera del país, a Bolivia, Chile, veo que algunos compañeros están logrando eso, me alegra. Ahora bien, con respecto del público alrededor de los festivales puedo decir que no conocen mucho, no saben, solo los que están enterados en el entorno del organizador, de los cineastas, sus familias saben, pero el resto no sabe. En Cusco decían que se han interesado en esto, la primera vez que hubo un festival de cine regional hubo poco público, pero con la constancia el público aprendió. Los que saben se llevan gratas sorpresas cuando llegan a ver las películas. Hay que motivarlos” (Jacqueline Riveros).

En líneas generales, los festivales de cine brindan la oportunidad de diversificar el público espectador y otorgan un aval simbólico por haber participado en el mismo, aunque los públicos aún son escasos.

Finalmente, la exhibición en cadenas y salas comerciales representan nuestro tercer modelo, y son los espacios oficiales por excelencia del campo, aquellos ligados a la rentabilidad, la taquilla y el reconocimiento del público masivo. Estos espacios de exhibición ligados al mercado del entretenimiento, sostienen los cineastas, son las instancias de reconocimiento más legítimas en vías de una consolidación en el campo. Allí, la competencia es ardua, pues a diferencia de las otras modalidades mencionadas, este es el terreno donde se compite directamente con las producciones extranjeras y exclusivamente desde una lógica de rentabilidad -si no hay asistencia considerable durante la primera semana de exhibición, la película es retirada de la cartelera. Esta es, pues, la instancia de exclusión más potente que han experimentado los cineastas identificados. En la siguiente cita Jaime Huamán comenta las razones por las cuales no ha solicitado una exhibición en cadenas comerciales.

Nunca he ido a solicitar que exhiban mi película en una cadena comercial, nunca. Nunca fui porque pienso que mis trabajos están en un proceso en el cual todavía hay cosas técnicas que se tienen que mejorar, ese es mi punto de vista por el cual no he ido a llevar una película. Nuestro proyecto, de acá a un tiempo, es mejorar las deficiencias técnicas de nuestras producciones para llevarlos a las cadenas comerciales, ellos piden un formato. Nuestro objetivo con la producción es hacer una película que pueda gustar al público más en el aspecto comercial. Hemos viajado a muchos lugares y en todos esos lugares nos ha ido bien. Nuestro objetivo ahora es ir a la ciudad, a

Lima, y presentarnos en zonas comerciales. Tenemos que mejorar en algunas partes técnicas de la producción, lo que es la actuación, la logística del equipo para poder llegar a Lima y mostrar ahí nuestro trabajo. Yo creo que si en provincia hemos impactado también podemos hacerlo en Lima, entonces nuestra visión es esa, para ello hay que participar en los festivales y concursos. Ese es nuestro objetivo para el próximo año (Jaime Huamán, Abancay).

Esta modalidad de exhibición se corresponde con los agentes dominantes en el campo, es decir, con las producciones y distribuidoras extranjeras, principalmente de Hollywood. Este espacio de exhibición es problemático en general para el cine nacional (y latinoamericano) en tanto requiere de distintas variantes económicas, técnicas e incluso políticas para su participación. Aquí pues, no son necesariamente relevantes la fuerza expresiva de las temáticas trabajadas o las representaciones elaboradas que tanto capturan a las audiencias regionales, según nuestros interlocutores. Lo que importa más es el formato técnico de las cintas, el aval de las empresas que las producen, el poder de negociación de las empresas distribuidoras y por supuesto, el interés de las exhibidoras (las propias salas).

A pesar de ello, existen a veces algunas ventanas de oportunidad. El caso de Flaviano Quispe con “El Huerfanito” resulta paradigmático. El cineasta tuvo acceso a una cadena comercial en la ciudad de Lima a través de la modalidad de realización independiente sin ningún soporte externo más que la experiencia exitosa de la exhibición itinerante y el costo económico de acceso a dicha exhibición.

Luego de haber tenido éxito en nuestras exhibiciones en el sur andino con nuestra primera película, decidimos ir a Lima a ver si podían hacer una exhibición de mi película en algún lugar o cine. No lo logramos en ningún sitio. En primer lugar, porque el trabajo era muy precario, en VHS, luego, tenía la impresión que el trabajo, al ser de provincia, a nadie le interesaba, era considerado como un video cualquiera. Vimos esto como un reto para hacer el próximo proyecto. Tratamos de contactar con el cine Excelsior. Los exhibidores del cine pedían películas de 35 mm, no VHS's. El DVD recién estaba saliendo y no teníamos esa tecnología. Vimos esto como un reto y con nuestra segunda película El Huerfanito llegamos a presentarla en Lima en la cadena Cine Star

en los conos de Lima. Calculo que más de un millón de personas la llegaron a ver en su totalidad, no solo en el cine (Flaviano Quispe, Juliaca).

Se trata de un filme preparado inicialmente para audiencias locales no comerciales, para formato dvd o vhs pirata, pero que finalmente llegó a cartelera comercial. El registro de taquilla por El Huerfanito en Lima rondó los 120'000 espectadores (Gálvez 2007). Además, entre los espectadores asistió el reconocido crítico Ricardo Bedoya, quien promovió la asistencia de los medios de comunicación (Gálvez 2007). Desde el 2008 el cine regional cada vez es más difundido y reconocido en la capital y las demás regiones. No es casual que después de este logro el cineasta haya accedido a diferentes festivales de cine, y que luego haya ganado los fondos económicos del Ministerio de Cultura. Este caso muestra muy bien las estrategias híbridas en el cine regional; es decir, cómo la realización de un producto audiovisual local con intenciones de exhibición locales se transforma en un primer paso para el acceso a la modalidad de realización concursable, para la participación en festivales incluso internacionales, entre otros.

Ahora bien, existe un problema (y posibilidad) transversal a todas las modalidades de exhibición: la piratería. El marco legal de los filmes realizados independientemente no existe, motivo por el cual la reproducción pirata de filmes regionales es masiva y llega a la ciudad de Lima donde existen puestos comerciales especiales para este tipo de demanda.

Hemos tenido problemas también con la piratería. A mí me dio mucha rabia. No sé cómo se filtraba, sospecho que del equipo de producción alguien nos traicionó. Cuando hemos hecho la realización, la película estaba a la mitad, solo piratearon a la mitad. Más adelante hemos intentado presentar y la gente ya la había visto y no querían verla. Todo esto es desfavorable. Yo ninguna de mis películas las he sacado en DVD porque se me adelantan. YouTube también parece un medio para difundir, pero otros lo difunden como si fuera de ellos (Flaviano Quispe, Juliaca).

Así, pues, la exhibición en general encuentra una gran traba en la piratería, esta limita las estrategias de recuperación económica y difusión inédita

de sus filmes. En la siguiente sección ahondaremos en otras tensiones en el cine regional.

4.3 Entre el cine arte y el cine de entretenimiento

El propósito de esta sección es mostrar cómo operan los conflictos entre el cine arte y el cine de entretenimiento en las estrategias de realización y exhibición. De modo general e histórico, existe una tensión inherente en el campo cinematográfico entre el espectro artístico y el comercial. Esa tensión se traslada también al cine regional y consiste en el deseo de producir un cine arte, crítico y educativo, a sabiendas de que producir cine de entretenimiento es económicamente más rentable, aunque sus contenidos sean más efímeros. Antes de ingresar a los circuitos de exhibición o al planeamiento de la realización de los filmes, los cineastas, consciente o inconscientemente, balancean sus intenciones artísticas y sus pretensiones económicas. En otras palabras, sus estrategias híbridas se desarrollan entre el cine arte y el cine de entretenimiento.

En la trayectoria de Jaime Huamán podemos ver que aparecen dos filmes de entretenimiento, en género de terror, cuando la rentabilidad económica de su cine arte no fue la esperada. Así, pues, cuando la voluntad crítica y artística es amenazada por la salud económica, una estrategia a optar, en el caso de este cineasta, es la realización de un cine más atractivo comercialmente. Al respecto, el cineasta señala:

En nuestras películas de terror de entretenimiento hemos querido mostrar historias y leyendas urbanas, mostrarles esas historias nada más, no direccionamos tanto un mensaje social, sabemos que eso pega más en el público. En estas películas, el público va por la emoción de gritar o asustarse, jóvenes que van a ver las películas por el suspenso, el grito y el miedo, eso es lo que captamos del público, las salas son más fáciles de llenar, y con menos esfuerzo. Yo siempre he visto al cine no solo como arte sino también del lado comercial, porque yo financio las producciones y aparte de eso tengo que ver el tema de la recuperación para poder vivir. Durante el tiempo que he empezado a producir cine yo he vivido de esto (Jaime Huamán, Abancay).

Más allá de criticar el cine de entretenimiento, este es también una de las caras esenciales del cine regional, puesto que permite la sostenibilidad de productoras locales. Además, el cine de terror de entretenimiento suele captar contextos de violencia política o recursos culturales locales que se integran en sus narrativas visuales. Estos son filmes dejados en segundo plano por los festivales y por el sistema de concursos públicos, pero cuyo valor está también en ser el sostén económico de muchos cineastas. Tales son los casos de “La novia fantasma” de Jaime Huamán. A continuación, presento algunas imágenes de sus spots publicitarios.



Ilustración 11: La Novia Fantasma: Jaime Huaman (2014)



Ilustración 12: La novia fantasma: Jaime Huamán (2014)

La voz que acompaña el spot de “La novia fantasma” exclama “¡La novia fantasma muere en accidente un día antes de su boda! ¡En el lugar de su muerte pena su alma endemoniada!” El spot va acompañado de clips del accidente de tránsito, el fantasma de la novia asesinando un hombre, y gritos de desesperación en el fondo.

Como bien señala Jaime Huamán, el propósito de este tipo de filmes es suscitar emociones efímeras privilegiando el espectro comercial de los mismos. El público que asiste a estas funciones es mucho más fácil de captar y la realización de las mismas es también más rápida. Ambos filmes acuden a historias de terror universales como los fantasmas en las carreteras o muertos vivientes, y se les añade matices de las culturas locales.

Ahora bien, si contrastamos este cine de entretenimiento con una propuesta de cine arte del mismo cineasta, encontraremos diferencias esenciales. A continuación, vemos una de las imágenes iniciales de “El destino de los pobres” seguido del diálogo inicial de la película entre una madre y sus dos hijos en un pueblo rural de Abancay:



Ilustración 13: El destino de los pobres: Jaime Huamán (2012)

“Hija: Mamita ¿cuánto tiempo ha pasado desde que mi papá ha muerto?

Madre: Hace ocho años hijita, en ese tiempo muchas personas murieron porque los soldados y los terroristas hacían lo que querían con nuestro pueblo. Es por eso que hay muchas casas abandonadas... Ya vámonos hijita.

Hijo: Ya no faltan varios días para que termine la escuela, Mamá, ¿nosotros también nos vamos a ir a vivir a la ciudad?

Madre: Sí, hijo.

Hija: ¡Mamá, cuando sea grande yo quiero ser enfermera para curar a todos los enfermos!

Hijo: ¡Y yo quiero ser un profesor!

Madre: Sí hijitos, ya es tarde ya, vayan rápido por los animales”.

Diálogo extraído de “<https://cutt.ly/XgfXgPp>”

Desde el inicio, la película nos contextualiza en una escena post Conflicto Armado Interno, en el dilema de las migraciones de la sierra rural a la sierra urbana, y las expectativas de desarrollo de dos niños. Los niños, llenos de esperanza por el futuro, exclaman sus deseos de realización personal. Ahora veremos una imagen de la última sección de la película acompañada del diálogo final.



Ilustración 14: El destino de los pobres: Jaime Huaman (2012)

Hija: “En esta ciudad ya nada tenemos que hacer. No tenemos a nadie y no tenemos a dónde ir. Mejor vámonos a nuestro pueblo, vas a ver que el tío nos va a perdonar de lo que hemos hecho.

Hijo: Sí, vámonos a nuestro pueblo.

Diálogo extraído de “<https://cutt.ly/XgfXgPp>”

Luego de haber escapado de su abusivo tío en el campo y deambular por la ciudad, el niño pierde la vista en un accidente. Su hermana debe hacerse cargo de él mientras buscan a su madre en la ciudad, quien finalmente muere en un accidente de tránsito. Para el final, en un contexto post Conflicto Armado Interno, el imaginario de ciudad como espacio de desarrollo resulta en un melodrama trágico. Los huérfanos se ven forzados a regresar al campo. Cabe señalar que el filme cuenta con más de 18 millones de reproducciones en la plataforma de YouTube, y está disponible desde el año 2015.

Ambos modelos de propuestas cinematográficas revelan dos aristas del cine. El cine arte revela su intención crítica, y el cine de entretenimiento revela la necesidad de rentabilidad económica. La estrategia es, pues, optar por realizar cine de entretenimiento cuando sus propuestas de cine arte no le resultan rentable.

Hicimos “El destino de los pobres”, luego tocamos un tema muy parecido, de temática similar, con el título “El dolor de la pobreza”, pero no tuvo tanta acogida como la anterior, entonces frente a esto se nos ocurrió hacer la

película de terror de mero entretenimiento: “El fantasma de la carretera”. Entonces luego pausamos un tiempo y volvimos a hacer una película así para recuperar dinero. En “La novia fantasma, tocábamos temas de terror porque era un género que le gustaba al público. Le gustaba porque presentábamos un estreno y a los lugares donde hemos ido había una sensación buena, no solo en Abancay, en Cusco también, incluso en Juliaca tenía su aceptación.

La tensión entre el cine arte y el cine regional reside pues, en la salud económica de las producciones. Ambos enfoques pueden estar presentes en la trayectoria de algún cineasta regional como el caso de Jaime Huamán. Esta situación se repite también otros modelos de cine como el cine de autor de Francisco Lombardi que con su filme “Sin compasión” tiene una aproximación más artística; sin embargo, en “Pantaleón y las visitadoras” es notorio el matiz más comercial de la película. Parece ser que, en los modelos independientes, y sobre todo en el caso del cine regional, esta tensión está más presente.

4.4 Pugnas por los incentivos económicos del Estado

El propósito de esta sección es mostrar cómo las estrategias de realización y exhibición de los cineastas se ven afectadas por la presencia del sistema de concursos del Estado. La lucha por los capitales económicos y simbólicos de estos concursos públicos es competitiva. Estos concursos representan un reconocimiento simbólico frente a otras instancias de reconocimiento y un financiamiento económico para la producción del filme. Al ser muy pocos los cineastas que acceden a esta instancia, la rivalidad entre ellos aumenta. En el proceso de competencia en los concursos públicos, los capitales sociales inciden directamente en la probabilidad de ganarlos. Este uso de los capitales sociales es, pues, otra estrategia híbrida de los cineastas seleccionados.

Como señalé previamente, los capitales sociales -entendidos como sistema de beneficios a través de relaciones sociales, redes de influencia y colaboración-, son cruciales para el cine regional. En el modelo de realización independiente, dichos capitales solventan la escasez de capitales económicos a

través de intercambios. Por ejemplo, las escuelas de actuación autogestionadas por Flaviano Quispe eran gratuitas bajo la condición que los mejores participantes participaran de sus filmes. Pero los capitales sociales, así como generan posibilidades de cooperación y construcción; también generan competencia y rivalidad, y, por tanto, tensiones en el campo.

En regiones como Junín, Puno y Ayacucho hay mucho más producción y exhibición de cine regional. Esta realidad hace que ciertos capitales sociales estén más presentes y sean más utilizados por sus actores. Esta situación, así descrita, marcaría cierta desigualdad de oportunidades dentro del cine regional. La región Junín, departamento de Huancayo, se consolida como la tercera región en cantidad de filmes regionales producidos, por detrás de Puno y Ayacucho (Ministerio de Cultura 2017). Parece ser que la competitividad entre los cineastas de esas regiones es mayor como también lo son las alianzas y redes sociales entre ellos. En el caso de Jacqueline Riveros -cineasta huancaína- esta situación, junto con el apoyo del reconocido cineasta Nilo Inga, le permitió recibir los incentivos económicos del Estado, y esto a su vez le permitió el acceso a algunos festivales de cine nacional organizados tanto por los propios cineastas en Junín, Cusco y Trujillo como por el Ministerio de Cultura en la ciudad de Lima.

Así, a mayor acceso a los capitales sociales, mayores oportunidades para consolidarse y legitimarse en el campo. La siguiente cita de Jacqueline Riveros ilustra mejor las facilidades que brindan los capitales sociales presentes en regiones con mayor movida cinematográfica.

Yo ingreso al mundo del cine con el grupo de un chico del trabajo que era locutor, estábamos haciendo un mediometrage. Nos íbamos a pueblitos y grabábamos. También había un grupo que estaba haciendo filmaciones con VHS que encabezaba Nilo Inga, un conocido en el cine regional huancaíno, incluso ha ganado premios del Ministerio. Nilo Inga era director de dos películas, y se involucró en la producción que hacíamos nosotros. Luego vinieron los hermanos Landeo, también cineastas, con ellos participamos también en un proyecto que tenían. Aprendimos cómo se hacía cine de verdad. Decidimos hacer más proyectos con Nilo, quien tenía más conocimientos. Hacíamos talleres de actuación con él involucrando más gente. En esa época

estaba terminando la universidad y tenía más conocimientos sobre lo audiovisual, entonces juntamos ideas y empezamos a trabajar otras producciones. Hicimos otras dos películas. Yo me metí más a la televisión por el trabajo, me involucré bastante en lo que es producción, más no dirección porque no tenía la oportunidad. (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Como vemos, la diversidad de personas que se dedicaban a lo audiovisual alrededor de Jacqueline Riveros favoreció la división del trabajo, la transmisión de conocimientos, la sinergia colectiva y el acceso a oportunidades de desarrollo cinematográfico. Todo ello enmarcado en un contexto regional de mayor competitividad y alianzas que en otras regiones.

Si contrastamos esta realidad con el caso de Jaime Huamán, cineasta abanquino, notaremos el punto señalado. En este caso, el cineasta Huamán ha realizado y exhibido un total de seis filmes en la ciudad de Abancay de manera independiente con la productora Contacto Producciones. Además, su filme “El destino de los pobres” tiene más de 18 millones de reproducciones en YouTube. Así, pues, su trayectoria filmográfica, a pesar de ser exitosa en términos de audiencia -la más vista con registro en el Perú-, se ha mantenido ajena a la obtención de legitimidad formal en el campo.

Al momento de la entrevista, el cineasta estaba próximo a postular por primera vez a la exhibición en un festival. Jaime Huamán no mantiene vínculos sólidos ni diversos con otros cineastas o entusiastas de lo audiovisual, y menos aún ha participado de los concursos para los incentivos económicos. No obstante, durante toda su trayectoria, menciona el cineasta, ha vivido exclusivamente del cine. Esta situación revela cierta rentabilidad económica y un público regional consolidado en circuitos de exhibición itinerante-independiente sólidos. La escasez de capitales sociales relacionadas al cine en Abancay incide en cierta exclusión del campo cinematográfico formal. Así lo explica el cineasta:

En Abancay no puedes contar con capacitaciones para hacer producciones. En Ayacucho o Huancayo sí, a veces van a capacitar lo que es producción. En Abancay solo hemos sido tres o cuatro personas que hacíamos cine, de las cuales dos ya renunciaron a hacer producciones. Prácticamente me estoy quedando yo solo. En Abancay no llega ni el Ministerio, ni los

festivales, hay que salir a buscarlos. Bueno, como aquí en Abancay estamos a distancia, solo un amigo que está en Huancavelica alguna vez me pidió que lo apoye en el tráiler y spot publicitario, pero con otros cineastas no me he relacionado. Nunca participé con otros cineastas regionales, pero creo que ese vínculo ayuda para ingresar a festivales. Ahora que hacen festivales en regiones veo que es bien importante conocer a más cineastas (Jaime Huamán, Abancay).

Ahora bien, los capitales sociales, así como generan posibilidades de cooperación y construcción; también generan competencia y rivalidad. Como reconoce Jaime Huamán para el final de la cita, los capitales sociales son recursos cruciales para obtener otros tipos de capitales. Es decir, a través de ellos se facilita el ingreso a diferentes instancias de legitimidad. No obstante, estos capitales no solo generan alianzas, sino también cierta rivalidad entre los propios cineastas y con el Ministerio de Cultura. Todo ello en el marco de los incentivos económicos. Así, pues, la sensación de competitividad generada por los incentivos económicos influye directamente en los capitales sociales. A continuación, Jacqueline Riveros comenta al respecto.

Sí, hay bastante rivalidad, más que nada por lo de los premios. Antes a nadie le interesaba, hacían sus chambas por su lado. Claro, había competencia de quién era el mejor haciendo películas, pero nada más. No había una rivalidad del tipo “¿por qué ganó el otro si no hace nada bien?”. Ahora que salieron los premios ya todos se pelean con todos. Dicen que algunos tienen sus padrinos, que ganaron por vara. Yo pienso que si hay premios hay que aprovecharlos y si se aprovechan hay que hacer buenos trabajos. La única manera es hacer una buena historia, un buen guion y que gane el mejor. Si hay nuevos chicos que salen a hacer cine estamos los más antiguos para apoyarlos. Para mí es básico, si haces un buen proyecto vas a ganar, si ya tienes la experiencia te premian. No pueden premiar a alguien cuyo proyecto está tambaleando, no pueden premiar a alguien que ha fallado con los premios que hayan ganado anteriormente, o un proyecto que no tiene un sustento económico. Tienen que realizarse las películas, sino el Ministerio perdería. Mayormente los que no ganan dicen que el Ministerio no sirve. Piden transparencia, o dicen que los jurados no tienen la legitimidad requerida (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Como señala la cineasta, los filmes más propensos a ganar los concursos son aquellos que denotan cierta experiencia técnica lograda. Por ejemplo, la evaluación del guion es una instancia crucial en los concursos, pero no todos los participantes han recibido asesorías al respecto. Jacqueline Riveros, en cambio, gracias a sus nexos con otros cineastas más experimentados sí pudo acceder a este tipo de conocimientos. A fin de cuentas, son muy pocos los cineastas que ganan los incentivos económicos; y sus reclamos implican también, más allá de los argumentos concretos, la escasez de tales incentivos para la gran cantidad de posibles participantes a los concursos públicos. Se trata también, pues, de una demanda por el reconocimiento del Estado.

El intento por descentralizar la producción cinematográfica es problemático. Las rivalidades entre cineastas y las tensiones con el Ministerio reflejan esa situación. Además de que los premios son escasos, son las regiones con mayores niveles de capital social -Ayacucho, Puno y Junín- las que son más propensas a ganarlos con mayor frecuencia, generando una rivalidad interregional. Aquellos cineastas que ganan los sistemas de concursos acceden finalmente a los capitales económicos que se invierten en los aspectos técnicos, de producción y postproducción de sus filmes. De esta manera, acceden también al reconocimiento simbólico del Ministerio de Cultura frente al público espectador, la crítica, entre otros actores del campo.

4.5 Luchas por nominar: Crítica de la categoría “regional”

El propósito de esta sección es mostrar cómo las estrategias de realización y exhibición generan luchas por nombrar el cine regional. En la lógica de Bourdieu, en los campos de producción cultural se ejerce un tipo de poder por nombrar -y distinguir- lo legítimo y lo ilegítimo (Bourdieu 1995). En nuestro caso, los cineastas se encuentran en pugna por el monopolio de su nominación legítima. Este poder adquiere un estatus mayor cuando persigue una nominación oficial; es decir, un poder que cuenta con la representación del Estado (Bourdieu 1995). En este caso, tanto los cineastas, la crítica cinematográfica, el Ministerio de Cultura, entre otros actores utilizan y discuten la etiqueta “regional” para

designar el fenómeno en cuestión. La imposibilidad de nombrar definitivamente el “cine regional” demuestra que se trata de un fenómeno contemporáneo en cambio constante donde los regionalismos y las identidades nacionales entran en conflicto. La posición inconforme de los cineastas seleccionados con la etiqueta “regional” es otra estrategia híbrida en la lucha por la legitimidad.

La primera característica de lo “regional” es que olvida el habitus de los cineastas. Entendemos por habitus a los sistemas de posiciones y disposiciones sociales que marcan las trayectorias de vida de los cineastas (Bourdieu 2008). Sabemos que la gran mayoría de cineastas regionales se aglomeran en territorios del sur andino. Los cineastas identificados en esta tesis han sido influenciados directamente por los procesos migratorios de la sierra urbana a la sierra rural en el contexto del Conflicto Armado Interno. Todo ello se ve reflejado en los imaginarios presentes en sus filmes. Sin embargo, la finalidad de los concursos especializados del Ministerio de Cultura para el denominado cine regional es la siguiente:

Generar escenarios positivos para la producción y realización de obras cinematográficas de largometraje de ficción, y enriquecer cuantitativamente y cualitativamente el mercado cinematográfico con una mayor oferta de obras peruanas. Del mismo modo, se busca descentralizar la actividad cinematográfica, motivando la participación de Empresas Cinematográficas cuyo domicilio legal se encuentre registrado fuera de las circunscripciones de Lima Metropolitana y Callao (Ministerio de Cultura 2013).

Entonces, podemos afirmar que el énfasis del sistema de concursos públicos se concentra técnicamente en la producción de filmes y no en las trayectorias o contextos de sus realizadores. Se trata, pues, de enriquecer el mercado cinematográfico nacional fomentando la descentralización de Empresas Cinematográficas. En este punto se genera un problema clave. En una entrevista con el crítico de cine Ricardo Bedoya, Flaviano Quispe comenta lo siguiente:

En el proyecto (de ley cinematográfica) solo se habla de incentivar la actividad cinematográfica y audiovisual en las regiones del país, de forma descentralizada. Esta forma de redactar se presta a ambigüedades, pues

tranquilamente un cineasta que venga de Lima a hacer una película en una región ya estaría incentivando la actividad cinematográfica en las regiones de forma descentralizada. Nosotros a través de un comunicado que hicimos público durante la discusión sobre el proyecto de ley que se realizó en el Ministerio de Cultura hemos pedido que en la ley diga claramente que el apoyo debe ser para los cineastas que vivimos y desarrollamos nuestra actividad cinematográfica en las regiones fuera de la capital. Pero no nos han hecho caso otra vez” (Bedoya 2017).

De esta manera se pierde el énfasis en los cineastas reales y se lo coloca en las empresas. Se olvida el habitus de los cineastas. Es decir, no se toman en cuenta las posiciones y disposiciones sociales al momento de dirigir los incentivos económicos. Por ello, consideramos que esta ambigüedad deja de lado un aspecto central en la configuración de este fenómeno. La etiqueta “regional” difundida por el Estado se encuentra, pues, cargada de este olvido reclamado por los propios cineastas. No obstante, tenemos que tomar en cuenta el problema de la falta de información e informalidad en el país, motivo por el cual es mucho más efectivo crear una política pública dirigida a empresas registradas que a personas documentadas. Son las empresas, además, las que pueden tributar y dar información formal de sus cuentas, sobre todo si se trata de fondos públicos.

Así, las políticas culturales, técnicamente, no se enfocan en los agentes creativos, sino en la capacidad productiva de las empresas. Esta es nuestra primera crítica. Ahora bien, recordemos que nuestra muestra de cineastas es representativa de las regiones andinas, esta conclusión no puede extrapolarse a los cineastas regionales norteños, por ejemplo.

La siguiente crítica sobre lo “regional” es que homogeniza lo multicultural. En general, lo “regional” representa lo “no-limeño”. No obstante, esta definición encubre las diversidades culturales de las diferentes regiones del país. Podemos encontrar cineastas “regionales” costeños, andinos, amazónicos, sureños, norteños, entre otros, cuyos habitus y estrategias de realización y exhibición, si bien son similares, están marcados por diferentes procesos socioculturales. A continuación, Flaviano Quispe comenta el problema:

Nosotros como organización nos hemos estancado desde el nombre, es decir, cuál va a ser nuestra denominación, si somos cine indígena, cine provinciano, o cine regional. Por un lado, no nos gustaba, nos sentíamos ofendidos por esas etiquetas despectivas, pero también nos sentíamos orgullosos. Hemos querido encontrar un nombre, pero no pudimos. Con Henry Vallejo encontramos la denominación “Asociación de Cineastas Andinos” que es más extenso. Propusimos eso y muchos no estaban de acuerdo, los de la selva se sentían excluidos y los de la costa también. Nuestra mirada iba más allá de las fronteras. Hay varias películas que han venido desarrollando esta corriente donde los protagonistas son personas de los andes, la idea era continuar esto y fortalecerlo (Flaviano Quispe, Puno).

Lo “regional” agrupa la periferia y la define en función al centro. Resulta muy complicado, incluso para los propios cineastas, encontrar una etiqueta que los identifique a todos en sus diversidades remarcando su distancia del cine capitalino. Esto demuestra el impase que genera esta suerte de discriminación positiva de lo “regional” sobre identidades más específicas distanciadas espacialmente. Como menciona Flaviano Quispe, la denominación de su cine atrae etiquetas ambivalentes en un país donde lo provinciano o indígena suelen distinguirse como términos despectivos. Agrupar las diversas identidades del cine regional bajo una propia etiqueta que los represente frente a otras instancias como festivales o el Estado es un impedimento mayor, y parece ser que la organización regional es más plausible que la interregional. Así lo comenta Flaviano Quispe:

Hemos tratado de organizarnos, en un inicio nos han sugerido que deberíamos organizarnos y luego delegar. A mí me eligieron como presidente, traté de estrechar vínculos y encontrar un pensamiento común para fortalecer nuestro trabajo. Hemos soñado para encontrar enlaces con otros países donde quizá podamos encontrar mejor apoyo. Lamentablemente las distancias no permiten vivir en continuo diálogo. Necesitamos discusiones o encuentros que permitan fortalecer mejor las ideas. Hemos permanecido un tiempo con la ilusión de ayudarnos mutuamente, pero hemos discrepado en muchas cosas, desde el propio nombre, y la distancia no nos ha ayudado (Flaviano Quispe, Juliaca).

La tercera crítica consiste en la alienación a los concursos del Estado. Esta no es necesariamente negativa; sin embargo, implica en los cineastas una transformación en las maneras de realizar y exhibir su cine. Los cineastas perciben que su cine debe alcanzar los estándares del cine legítimo de la capital y el extranjero, para ello, el acceso a los incentivos económicos es el camino más práctico. No obstante, ese cuello de botella está mediado los requerimientos técnicos del guion audiovisual. Además, los concursos del Estado privilegian los guiones con una inclinación al cine arte, sesgo que deja de lado a las propuestas de cine de entretenimiento, un cine comercialmente más rentable. Flaviano Quispe comenta al respecto:

En realidad, yo no entiendo el título de nuestro espacio en el Festival de Cine de Lima: Tierra en trance. En son de broma digo que sí pues estamos en tránsito porque no estamos integrados a este pensamiento que tiene Lima en la parte cultural, o todavía no nos acogen, o no logran terminar de aceptar de que hay cineastas regionales que tienen sus propias miradas. En ese sentido creo que estamos en trance. Era la segunda vez que participaba. En la primera vez fue con Palito Ortega, participamos en una sección llamada Cine Indígena (risas). Siempre han dicho que se trata de una discriminación positiva, y se ha creado también concursos de largometrajes exclusivos para regiones para ayudar a los cineastas de diversos lugares del Perú. Casi toda una corriente. Esta discriminación positiva es polémica porque muchos dicen que nos han escuchado y que vamos a participar. Ahora, para participar hay que tener cierta capacidad técnica y literaria, y gran parte de los que venimos haciendo ese trabajo no tenemos esa preparación. Por lo tanto, los proyectos que han presentado han tenido muchos errores y solo algunos cineastas con esos conocimientos han sabido participar (Flaviano Quispe, Puno).

Así pues, la alienación a los concursos públicos consiste en la capacidad técnica y literaria de presentar un guion de cine arte. Esta discriminación positiva aumenta los niveles de competitividad entre cineastas y también su acceso al campo cinematográfico, aunque es problemáticos para algunos cineastas, pues cualquier propuesta fuera de las condiciones latentes de los concursos queda excluida de los incentivos económicos. A continuación, presento una cita en la

que Flaviano Quispe muestra su descontento con los incentivos económicos, a pesar de haber ganado dos veces dichos premios.


El problema es que estos concursos y categorías exclusivos para las regiones no se han creado teniendo en cuenta la realidad multicultural de nuestro país. No ha habido una concepción intercultural ni inclusiva porque se han pensado desde la óptica limeña lo que, para decirlo, en palabras sencillas, significa que nos “alimeñan”. Nos dicen: si quieren que los ayudemos, aprendan a hacer proyectos, profesionalícense, o sea “alimeñísense” y recibirán nuestra ayuda. Es una actitud muy centralista y en absoluto intercultural como debería ser (Bedoya 2017).

Las palabras de Flaviano Quispe son incisivas y polémicas, más aún cuando el cineasta ha ganado dos veces los incentivos económicos. Detrás de tal crítica se encuentra la distancia que el cineasta percibe entre el cine regional y las expectativas de los concursos públicos. La referencia a la ciudad de Lima está cargada de privilegios y diferencias sociales con el resto de las regiones del país. En tal distancia reside el argumento central de la crítica de Flaviano Quispe. En general, las palabras de Flaviano Quispe implican una desconfianza lo estatal que se traslada al campo cinematográfico.

En esta sección hemos enfatizado en los tres peligros de la categoría regional: el olvido del habitus, la homogenización de lo multicultural y la alienación a los concursos públicos. No obstante, resaltamos el rol del Ministerio de Cultura de reconocer a estos cineastas peruanos bajo la premisa de descentralización cultural. Después de todo, la etiqueta “regional” permite la aplicación del sistema de concursos públicos del Ministerio de Cultura dentro de una estructura estatal. Estos concursos de incentivos económicos han fortalecido el cine peruano, aunque también ha generado controversias.

El siguiente esquema es un resumen de lo expuesto en este capítulo que subraya los grados de legitimidad de los modelos cinematográficos identificados y las tres implicancias estratégicas que se generan a partir de ellas:

Esquema 3: Estrategias híbridas cinematográficas

MODOS DE REALIZACIÓN	MODOS DE EXHIBICIÓN
<p>Independiente (-) legitimidad (-) k. económico (-) división y especialización del trabajo (-) tecnologías y conocimientos básicos (+) libertad de contenidos</p> <p>Concursable (+) legitimidad (+) K. económico y simbólico (+) Mayor división y especialización del trabajo (+) Tecnologías y saberes profesionales (+) Acceso a modalidades de exhibición legitimadas</p>	<p>Itinerante-independiente (-) legitimidad (-) división y especialización del trabajo (-) tecnologías y saberes básicos (+) circuitos exhibición independientes (+) k. económico (+) k. simbólico: públicos “regionales”</p> <p>Festivales (+) legitimidad (+) K. simbólico (+) acceso a la crítica y cadenas comerciales</p> <p>Cadenas comerciales (++) legitimidad (++) K. económico y simbólico (++) nivel de exclusión (++) mayor deseo de exhibición</p>
	
IMPLICANCIAS ESTRATÉGICAS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Entre el cine arte y el cine de entretenimiento 2. Pugnas por los incentivos económicos del Estado 3. Luchas por nominar: Crítica de la categoría “regional” 	

Fuente: Elaboración propia.

A partir de este esquema podemos construir una tipología de las estrategias híbridas. A continuación, presentamos las dos estrategias híbridas.

Estrategias de producción independientes: Estas comprenden a los modos de realización independiente y de exhibición itinerante-independiente. Estas estrategias se caracterizan por ser autogestionadas y transitar circuitos de exhibición alternativos a los oficiales. De esta manera, aunque ajenos al campo cinematográfico formal, los cineastas y sus públicos mantienen la rentabilidad y difusión de los filmes. La hibridación cultural, en este caso, no se despliega tanto en las estrategias propias, más bien, está presente en las condiciones y experiencias de vida de los cineastas. Entre ellas están el acceso a la tecnología digital y lenguaje audiovisual, las influencias cinematográficas de los westerns y de Bollywood, y las condiciones de desigualdad nacional experimentadas en primera persona. Todo ello crea un bagaje cultural -o capitales culturales- de intenciones y formas creativas que inciden directamente en la creación de los productos y sus formas de difusión independientes.

Estrategias de producción legitimadas: Estas comprenden a los modos de realización concursables y los modos de exhibición en festivales y cadenas comerciales. Aquí las redes de interdependencia entre los cineastas y las instituciones formales del campo son cruciales. Por ese motivo, estas estrategias son las más efectivas para obtener reconocimiento y legitimidad. La hibridación cultural aparece en la triangulación que hacen los cineastas regionales con el Estado y las lógicas del mercado. En un contexto de industrias culturales, la finalidad de estos cineastas es difundir un discurso crítico y rentable a partir de sus contextos y experiencias regionales afianzando las relaciones institucionales de alcance transnacional.

De esta manera, considero importante marcar la diferencia entre ambas estrategias híbridas de producción, pues solo una pequeña fracción de los cineastas regionales accede a la producción legitimada. El propósito de esta distinción es subrayar no es distinguir entre formas legítimas e ilegítimas (independientes) de producción cinematográfica. Se trata de señalar las

diferencias entre las formas de producción que otorgan más legitimidad de aquellas que son independientes. La gran mayoría de cineastas regionales encuentra legitimidad con las estrategias independientes. Es más, son las estrategias independientes las más numerosas, las más autónomas, sostenibles, y las que permitieron la aparición de las estrategias legitimadas. En ese sentido, estas estrategias son el núcleo central del cine regional.



5. CONCLUSIONES

¿En qué consisten y de qué manera se dan las luchas por la legitimidad de los cineastas regionales identificados? Retomando nuestra pregunta de investigación general, planteamos que las luchas por la legitimidad parten de condiciones adversas y se ejercen a través de estrategias híbridas.

Estas luchas consisten en la búsqueda de una producción filmica regional, legítima y descentralizada en un campo cinematográfico nacional que tiende a excluirlas. Así, son cruciales los capitales simbólicos, económicos, culturales, sociales y tecnológicos. Estos capitales se obtienen mediante mecanismos de hibridación, pues en ellos operan componentes tradicionales andinos, influencias cinematográficas internacionales, incentivos económicos del Estado, tecnologías audiovisuales, procesos migratorios del campo a la ciudad, vínculos de reciprocidad y competencia, lógicas excluyentes del campo cinematográfico, discursos regionales contestatarios y pretensiones artísticas críticas.

Todos estos componentes son escasos. Aquellos cineastas con mayor predisposición y disposición para saber usarlos son más propensos a ser legitimados por instancias como la taquilla, la crítica cinematográfica, la difusión en festivales, el reconocimiento del Estado y las audiencias regionales en circuitos alternativos. Así, las estrategias híbridas utilizadas en este sentido se enfrentan a las condiciones de desigualdad presentes en el campo. Para entrar más en detalle, sistematizaré lo señalado respecto a las dos preguntas específicas de investigación.

Nuestra primera pregunta específica fue: ¿cuáles son las condiciones sociales de los cineastas regionales identificados que inciden en su posicionamiento en el campo cinematográfico? Al respecto, señalamos que las condiciones sociales son en su mayoría adversas y consisten en la escasez de oportunidades de desarrollo cinematográfico presentes en las regiones donde viven y trabajan nuestros interlocutores. Esto se ve reflejado y/o condicionado por cinco características del campo:

Primero, un campo cinematográfico donde las producciones extranjeras de entretenimiento dominan las esferas de exhibición. Desde sus inicios en el

Perú, el campo cinematográfico excluye del mercado a las producciones nacionales, restringiéndolas al área más pasiva de distribución. Segundo, la influencia histórica de un cine nacional focalizado en Lima que reprodujo un desarrollo cinematográfico desigual con respecto de otras regiones del país. De esta manera, las inconstantes producciones nacionales y las instancias de legitimidad formales del campo operaban casi totalmente en la capital.

Tercero, el contexto de migraciones de la sierra rural a la urbana que generó un proceso de enajenación de las costumbres locales y un incremento de las falencias económicas en la temprana vida de los cineastas. Sus imaginarios de ciudad como espacio de desarrollo se contrastaron drásticamente con aquellas condiciones adversas. Estas funcionan también como capitales culturales plasmables en narrativas audiovisuales. Cuarto, las disposiciones familiares, educativas y laborales de los cineastas, que los predispusieron al proceso de creación artística, a la ética de trabajo comercial y a la tecnología, tres aristas cinematográficas esenciales. Se trata de disposiciones híbridas donde los cineastas entrelazan tradición y tecnología para ingresar en el terreno cinematográfico.

Quinto, la presencia, en los cineastas, de un discurso por recuperar la identidad andina, por denunciar sus condiciones sociales y por la auto-representación descentralizada en un imaginario de nación dividida y focalizada en Lima. Se trata de discursos contestatarios que aparecen debido a la interacción entre las condiciones adversas y las disposiciones híbridas señaladas en los puntos anteriores.

Toda esta primera tanda de respuestas se corresponde con las condiciones sociales y cinematográficas adversas que incidieron en el posicionamiento en el campo de los cineastas identificados. Estas influyen directamente en las estrategias híbridas de producción regional que aparecen a continuación en concordancia con la segunda pregunta específica del texto.

La segunda pregunta específica fue la siguiente: ¿cuáles son y qué implican las estrategias de realización y exhibición de los cineastas regionales identificados? Al respecto, sostuve que las estrategias de realización y exhibición que emplean los cineastas son híbridas e implican alianzas y tensiones con

instituciones públicas, con las lógicas del mercado cinematográfico, y con otros cineastas regionales. A continuación, presento los resultados que responden la pregunta.

Tenemos, pues, la categoría híbrida de “estrategias de producción independientes” y la de “estrategias de producción legitimadas”. Estas dos categorías demarcan las condiciones de desigualdad aun presentes entre los cineastas regionales, pero, subraya la posibilidad de alcanzar un reconocimiento efectivo y sostenido del cine regional en el campo cinematográfico.

Ambas estrategias implican a su vez a) un balance táctico entre las intenciones artísticas y las pretensiones económicas de los cineastas; b) pugnas por los incentivos económicos del Estado entre los propios cineastas; c) luchas por nominar el cine regional entre los propios cineastas, el Estado y la crítica cinematográfica.

Concluimos finalmente que, para los cineastas, la búsqueda de legitimidad es una lucha estratégica constante por ser reconocidos como agentes culturales críticos que operan de manera descentralizada en el Perú. En ese sentido, las condiciones de desigualdad presentes en el campo cinematográfico son enfrentadas a través de estrategias híbridas que los colocan en el campo como actores cruciales, pero aún no del todo extendidos o visibilizados.

Así, comprender lo híbrido como una característica central de este fenómeno cultural permite, finalmente, comprender las manifestaciones culturales regionales trascendiendo la simple distinción entre lo rural y lo urbano, lo limeño y lo regional, lo andino y lo colonial, etc. La perspectiva de lo híbrido, en cambio, nos permite concentrarnos más en el abanico de posibilidades de creación y en las múltiples influencias y estrategias de diferente índole que tienen a disposición los cineastas para reinsertar sus narrativas y discursos en nuevos campos de producción y mercado.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Bedoya, R. (1995). *100 años de cine en el Perú: Una historia crítica*. Ed. Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial. Lima - Perú.
- Bedoya, R. (2017). "Los concursos no se crearon para "alimeñar" a los cineastas regionales": un discurso de Flaviano Quispe. *Páginas del diario de Satán*. Consulta 27 de setiembre del 2017. Recuperado de <https://cutt.ly/ThqhftS>
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Ed. Grijalbo. México.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Ed. Anagrama. Barcelona – España.
- Bourdieu, P. (2001). *El oficio de sociólogo: Presupuestos epistemológicos*. ed. Siglo Veintiuno. Madrid – España.
- Bourdieu, P. (2003). *La miseria del mundo*. Ediciones Ákal.
- Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Ed. Siglo Veintiuno. Madrid – España.
- Bustamante, E., & Luna-Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples: El cine regional peruano*. Editorial Universidad de Lima. Lima – Perú.
- Chávez, R. (10 de marzo de 2019). *Análisis de la taquilla del cine peruano 2018*. Ed. Cinencuentro. <https://cutt.ly/ThqgF0P>
- Derrida, J. (2002). *El cine y sus fantasmas: Conversación con Jacques Derrida*. Editorial Arena. Madrid – España.
- Domínguez, D. (2018). «Francisco Lombardi, un maestro del cine». *La Prensa*. Consultado el 26 de julio de 2018. Recuperado de <https://cutt.ly/9hqhjf4>
- Gálvez, H. Ramos, L. (julio y diciembre del 2006). *Entrevista con Flaviano Quispe*. Cinencuentro. <https://cutt.ly/mhqf8nF>
- García C. N. (1987). *Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular?* Ed Diálogos de la comunicación.
- García, C. N. (1986). *Desigualdad cultural y poder simbólico: La sociología de Pierre Bourdieu*. Ed. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, D.F.
- García, C. N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo. México

- Gray, G. (2010). *Cinema: A visual anthropology*. Ed. Oxford: Berg.
- Gúber, R. (2014). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Ed. Siglo Veintiuno. Buenos Aires.
- Hesmondhalgh, D. (2012). *The Cultural Industries*. Los Angeles: SAGE.
- León, F. I. (2014). *Tierras bravas: Cine peruano y latinoamericano*. Ed. Universidad de Lima. Lima - Perú.
- Lipovetsky, G. (2015). *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Editorial Anagrama. Barcelona – España.
- López, M (2015). *Revista de la asociación española de investigación de la comunicación*. Ed. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. ISSN 2341-2690 pp. 82 -87
- Matos, M. J., Castro, P. R., Silva, V. Y., & Pimentel, P. J. (2010). *Desborde popular y crisis del Estado*. Ed. El Comercio. Lima, Perú.
- Ministerio de Cultura. (2013) *Concursos de proyectos y obras cinematográficas*. Recuperado de <https://cutt.ly/ohqhl2W>
- Ministerio de Cultura. (2017). *Informe panorámico de las artes y las industrias culturales en el Perú Dirección General de Industrias Culturales y Artes*. Ed. INFOARTES, (2). Recuperado de <https://cutt.ly/phqhxsh>
- Navarro, S. (2014). *Cine subalterno latinoamericano: de la concepción redentora a la fragmentación conservadora*. Ed. Conexión, (3), 122-139. Recuperado de <https://cutt.ly/4hqhcfM>
- Noriega, B. J., & Morales, M. J. (2015). *Cine andino*. Ed. Pakarina Ediciones. Lima – Perú.
- Portocarrero, M. G. (2014). *Perspectivas sobre el nacionalismo en el Perú*. Ed. Pakarina Ediciones. Lima – Perú.
- Quijano, A. (1980). *Dominación y cultura; Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Ed. Mosca Azul Editores. Lima - Perú.
- Quinteros, A.(2011). *Entretejidos de Imágenes: encuentros, brechas y memorias latentes en el nuevo cine andino*. En *Imaginación visual y cultura en el Perú*. (pp. 413 - 426). LIMA. Fondo Editorial PUCP.
- Quispe G. (12 de abril de 2013). *¡Asu Mare!, Récord histórico de taquilla en el cine peruano*. Ed. Cinencuentro. <https://cutt.ly/yhqgvcn>

- Tábori, J. (2017). *Festival de Lima 2017: "WIÑAYPACHA", La primera película peruana hablada en aymara*. Recuperado de <https://cutt.ly/ohqhvVD>
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Ed. Siglo Veintiuno. Argentina.



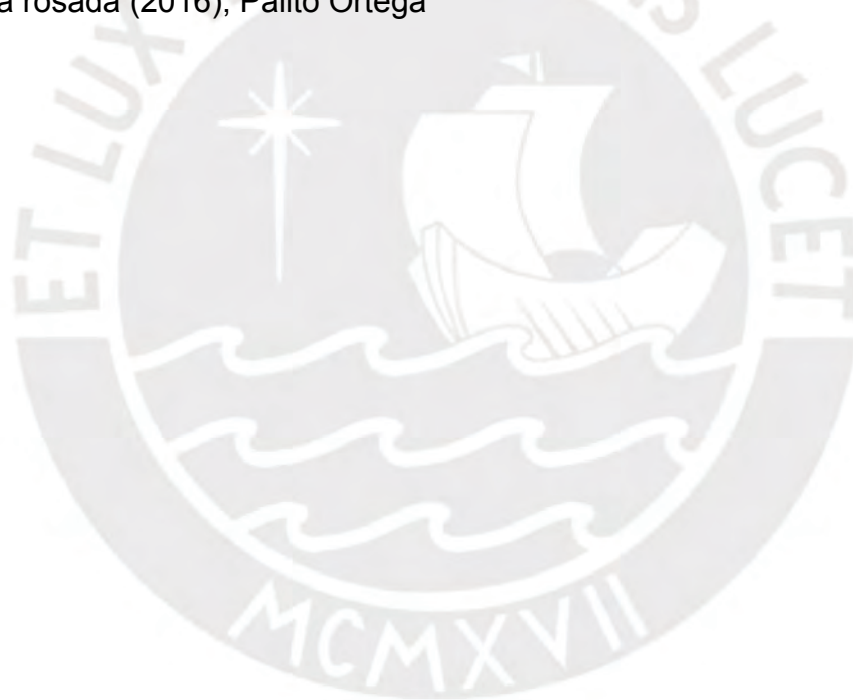
7. ANEXOS



Anexo 1 -

Largometrajes “regionales” consultados

El Abigeo (2001), Flaviano Quispe
Jarjacha: incesto en los Andes (2002), Palito Ortega
El Huerfanito (2004), Flaviano Quispe
El hijo del viento (2008), Flaviano Quispe
El destino de los pobres (2012), Jaime Huamán
Cementerio general (2013), Dorian Fernández-Moris
Wiñaypacha (2013), Oscar Catacora
El demonio de los Andes (2014), Palito Ortega
Maldita suerte de mi madre (2014), Geraldine Zuasnabar
La casa rosada (2016), Palito Ortega

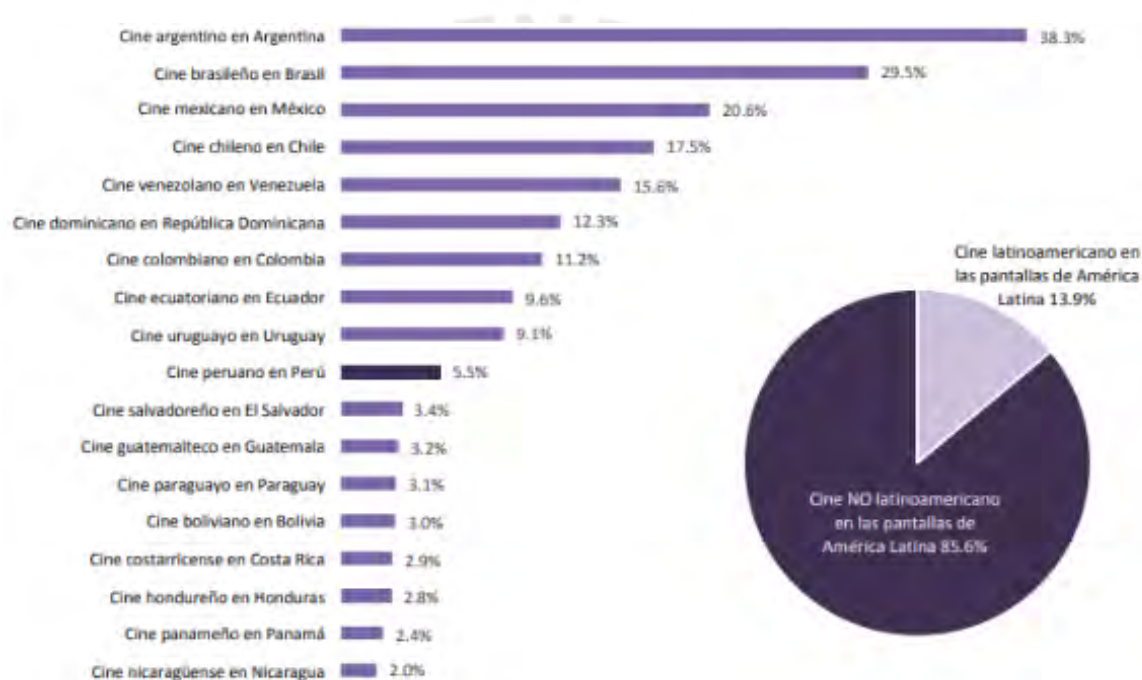


Anexo 2:

Consumo y taquilla cinematográfica en el Perú

Gráfico 1:

América Latina: Participación de la producción cinematográfica de cada país en su propia cartelera comercial, 2014 (Porcentaje de estrenos nacionales frente al total de estrenos en cada país)



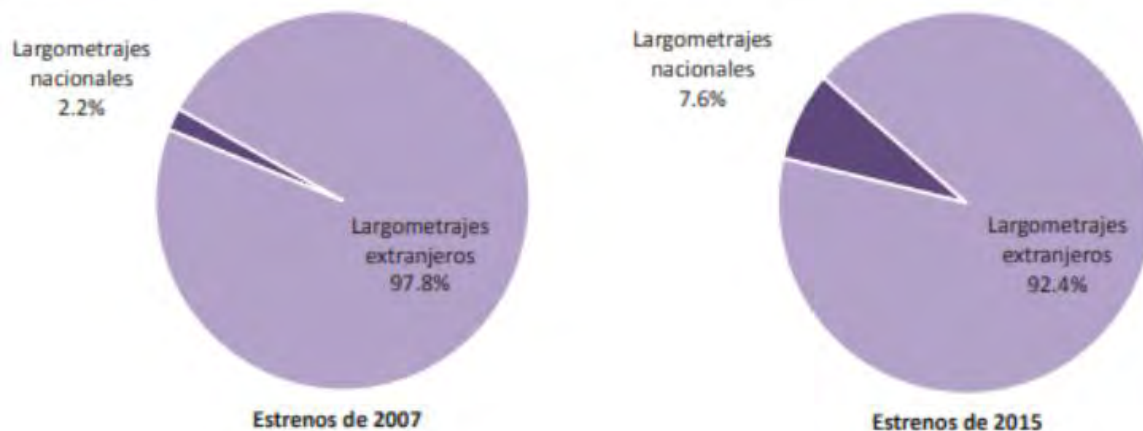
Fuente: Ministerio de Cultura (2017).

Tabla:
Principales indicadores de la industria cinematográfica en Perú 2007-2015

Año	Espacios de exhibición		Estrenos de largometrajes en multicines ²			Entradas vendidas en multicines (Millones de boletos) ²			Recaudación por entradas vendidas en multicines (Millones de nuevos soles) ²		
	Pantallas en Multicines ¹	Microcines	Nacional	Extranjero	Total	Nacional	Extranjero	Total	Nacional	Extranjero	Total
2007	291	32	4	176	180	0.2	16.2	16.5	1.6	122.0	123.6
2008	291	32	10	185	195	0.6	18.0	18.5	4.3	152.4	156.7
2009	299	32	7	192	199	1.0	21.3	22.2	8.0	194.6	202.6
2010	346	32	9	205	214	0.1	22.8	22.9	0.8	218.4	219.3
2011	396	36	9	238	247	0.2	29.3	29.6	2.1	290.2	292.4
2012	425	36	9	239	248	0.5	30.6	31.1	4.5	321.7	326.2
2013	474	36	13	276	289	4.0	30.2	34.2	41.3	327.5	368.7
2014	555	36	17	270	287	3.8	34.8	38.7	39.4	372.4	411.8
2015	554	36	30	365	395	5.6	40.4	46.1	59.2	444.8	504.0

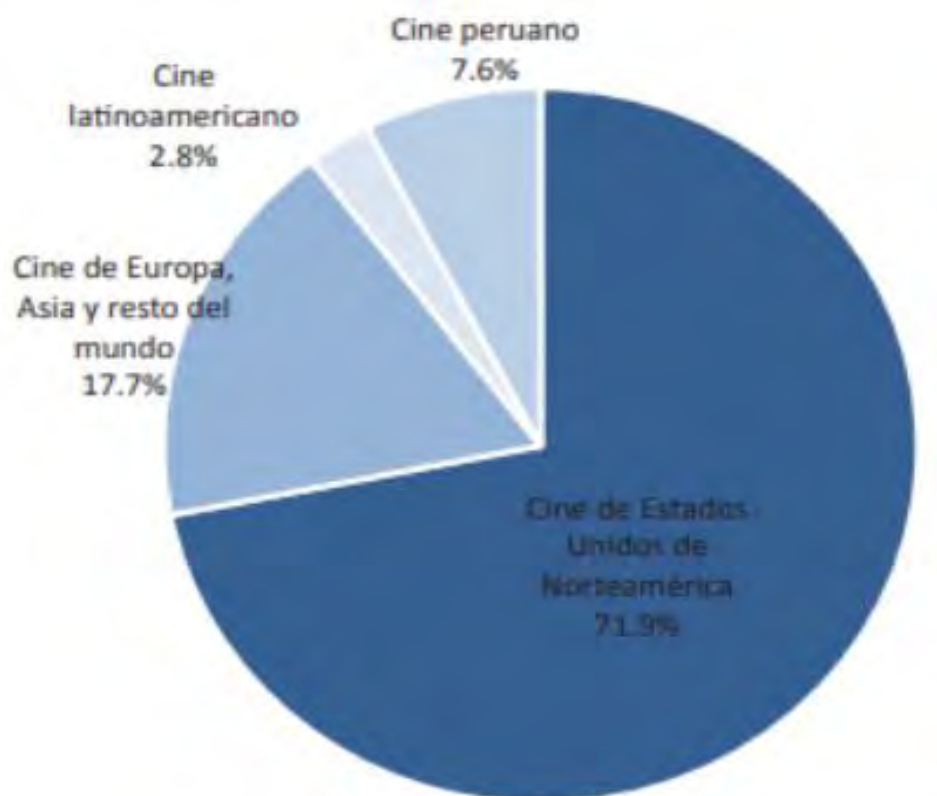
Fuente: Ministerio de Cultura (2017).

Gráfico 2:
Perú: Evolución del porcentaje de estrenos de largometrajes nacionales y extranjeros en multicines, 2007 y 2015



Fuente: Ministerio de Cultura (2017)

Gráfico 3:
Perú: El cine que vemos en multicines por origen de producción, 2015



Fuente: Ministerio de Cultura (2017)



Anexo 3:

Guía de entrevista a profundidad

Dimensión familiar

¿Dónde vivían sus abuelos? ¿A qué se dedicaban? ¿Estudiaron?

¿Dónde nacieron sus padres? ¿Cómo describiría ese lugar? ¿Le han contado sus padres como era la vida cotidiana en su lugar de origen?

¿Sus padres estudiaron? ¿Hasta qué nivel?

¿A qué se dedicaban sus padres antes de conocerse? ¿Sus padres han tenido la experiencia de migrar? ¿Le han contado cómo fue? ¿Cómo se conocieron?

¿Podría describirme el hogar donde creció usted? ¿Cuáles eran los quehaceres diarios de sus padres y los hijos? ¿Cómo sostenían económicamente a la familia?

¿Cuáles eran los problemas o dificultades recurrentes que tenía que atravesar la familia y cómo los afrontaban? ¿Cómo vivieron el período del terrorismo en el Perú?

Dimensión personal

¿Qué aspectos recuerda más y por qué de su infancia? ¿Qué actividades realizaba de niño? ¿Usted trabajaba cuando era niño? ¿De qué? ¿Para qué se usaba el dinero que obtenía?

¿Cuál fue la lengua que aprendió a hablar primero (lengua materna)? ¿Con quién y en dónde lo hablaba? ¿Cuál era la lengua que se usaba en el hogar? ¿Con quién y en dónde usaba el castellano?

¿Tuvo alguna experiencia en su niñez o juventud que lo aproximó al mundo del cine? ¿Cree que la escuela primaria/secundaria (y la universidad) lo influenciaron en su quehacer cinematográfico?

¿Ha vivido fuera de la ciudad donde creció? ¿Qué lugares? ¿Por qué? ¿Continuó viviendo en “región” o “provincia”? ¿Por qué? ¿Cree que haber vivido en “región” o “provincia” le ha restringido oportunidades? ¿Por qué?

Motivos de iniciación cinematográfica

¿Cómo fue que descubrió el mundo del cine? ¿Conocía personas que habían emprendido en el cine desde las regiones del país?

¿Considera que hacer cine desde las regiones del país es un buen negocio? ¿por qué?

¿Por qué decidió invertir su tiempo y dinero en la producción cinematográfica de sus filmes? ¿De qué manera se capacitó en la técnica cinematográfica?

En su experiencia, ¿qué dificultades debe enfrentar el cine “regional” a diferencia de otras producciones nacionales?

Intención cinematográfica

¿Qué temáticas le ha interesado más incluir en sus filmes? ¿Qué interés tiene usted por mostrar esos temas?

¿Cuáles han sido sus influencias principales en su propuesta cinematográfica? ¿Por qué? ¿Podría nombrarme sus tres películas favoritas? ¿Por qué son sus favoritas?

¿Qué ideas pretende plasmar en sus filmes? ¿Qué sensaciones pretende generar en el público que va a ver sus películas?

¿Piensa en un tipo de audiencia específica que se identifique más con sus filmes? ¿Qué lo motivó a continuar produciendo cine?

Relaciones entre (con) cineastas “regionales”

¿Cómo definiría usted al “cine regional” peruano? ¿Usted guarda algún vínculo personal con otros cineastas regionales? ¿Con quién es? ¿Por qué?

¿Está familiarizado con el trabajo de otros cineastas regionales? ¿Cuáles? ¿Qué opina de ellos?

¿Admira a algún cineasta regional? ¿Por qué motivos? ¿Se programan encuentros entre cineastas “regionales”? ¿Usted participa de ellos? ¿Por qué?

¿En qué consisten dichos encuentros?

- ¿Existe competencia o rivalidad entre los cineastas regionales? ¿Por qué se da?
- ¿Ha recibido o ha brindado apoyo a otros cineastas regionales para el proceso de realización cinematográfica?
- ¿Cree que es viable organizar una asociación de cineastas regionales? ¿Por qué? ¿Para qué?

Relación con el mercado cinematográfico

- En su experiencia, ¿cómo describiría usted la situación del mercado cinematográfico en el Perú?
- ¿A qué espacios de exhibición cinematográficos quisiera acceder usted? ¿Por qué? ¿A qué modalidades de exhibición cinematográfica usted ha tenido acceso? ¿Ha logrado exhibir sus filmes en cadenas de cine comercial? ¿Cuáles? ¿Cómo?
- ¿Qué requisitos debería cumplir una película de cine “regional” para acceder con mayor facilidad a las cadenas de exhibición comercial?
- ¿Qué se necesita para acceder a esos requisitos? ¿Estaría dispuesto a asumirlos? ¿Por qué?
- En su experiencia ¿cómo diferenciaría la exhibición comercial en cadenas industriales de la exhibición comercial de iniciativa personal? ¿Por qué?
- ¿Qué modalidad de exhibición cinematográfica prefiere usted y por qué?

Relación con cineastas nacionales no “regionales”

- ¿Cómo describiría usted al cine peruano “no-regional” y por qué?
- ¿Cómo distinguiría su propuesta cinematográfica de la de otros cineastas peruanos “no-regionales” a nivel de temáticas? ¿Por qué? ¿Y a nivel técnico? ¿Por qué?
- ¿Por qué cree usted que hay diferencia entre el cine “regional” y el “no regional” en el Perú?
- ¿Cómo cree que se podría fortalecer el cine regional frente a las otras producciones nacionales?

Relación con instancias cinematográficas

¿Cuál es su opinión sobre los festivales de cine? ¿Ha participado de alguno de ellos? ¿Quién lo organizó? ¿Dónde fue?

¿Cuál fue la finalidad del festival? ¿Cuál fue el perfil del público espectador?

¿Cree que estos festivales lo han favorecido? ¿Cómo?

¿Ha recibido comentarios sobre su propuesta cinematográfica por parte de críticos de cine? ¿Qué tipo de comentarios ha recibido? ¿Qué piensa de ellos?

¿Qué piensa sobre la taquilla de cine en el Perú? ¿Cómo describiría usted una película taquillera?

Relación con actores del Estado

¿Qué opinión tiene sobre el rol que cumple el Estado sobre el cine regional? ¿Ha tenido alguna relación con algún miembro del Estado? ¿Con quién? ¿Por qué motivos?

¿Ha accedido a los concursos de la DAFO para cine regional? ¿Con qué filme?

¿Podría narrarme esa experiencia? ¿Qué tanto le interesa a usted acceder a estos concursos? ¿por qué motivos?

¿Sabe qué tipo de filmes o cineastas privilegian estos concursos del Estado?

¿Por qué cree que se da esto?

¿Sobre qué aspectos del cine regional cree que los concursos del Estado deben incidir (por ejemplo, la parte de producción/postproducción, de distribución, de exhibición)?

Motivación del cineasta

¿Qué lo motiva a hacer cine? ¿Conocía personas que habían emprendido ese camino desde las regiones del país? ¿Fue una iniciativa individual o tuvo apoyo de otras personas? ¿De quiénes? ¿En qué consistió?

¿Qué riesgos tuvo que asumir antes de realizar su primer largometraje?

¿Qué esperaba obtener de ese emprendimiento? ¿Qué lo inspiró a crear esta historia?

¿Qué temáticas optó por incluir en el filme y por qué? ¿Qué género narrativo (por ejemplo, horror, melodrama, romance) optó por usar y por qué? ¿Tuvo influencias cinematográficas para este filme? ¿Cuáles? ¿Por qué?

Proceso de realización cinematográfica

¿Qué recuerda más del proceso de realización del filme? ¿Cuánto tiempo le tomó todo el proceso de realización/producción del filme? ¿Quiénes trabajaron con usted en este proceso y qué funciones cumplían?

¿Pactaron contratos formales de trabajo? ¿En qué consistían? ¿Tenían un local propio donde trabajar? ¿Con qué equipamiento contaba?

En retrospectiva, ¿cómo evaluaría la calidad del guion? ¿por qué? ¿Quiénes se encargaron del proceso de filmación? ¿cómo los contactó?

En retrospectiva ¿Cómo evaluaría el proceso de filmación? ¿Por qué? ¿Cómo conformó el reparto de actores y actrices? ¿Recibieron capacitaciones?

En retrospectiva, ¿Cuáles considera que fueron los puntos fuertes y débiles del proceso de realización de este filme y por qué?

Proceso de exhibición cinematográfica

¿Qué recuerda más del proceso de exhibición de este filme? ¿Cómo planificó la exhibición de la película? ¿Quiénes lo apoyaron en este proceso?

¿Cómo y dónde publicitaron la película? ¿Apuntaron hacia algún público en específico? ¿Tuvieron que competir con otros cineastas?

¿Cómo consiguieron los locales de exhibición para las exhibiciones? ¿Qué expectativas tuvo sobre la primera ronda de exhibiciones? ¿Se cumplieron? ¿Por qué?

¿Bajo qué criterios escogieron las ciudades donde presentarían el filme? ¿Cuál es el perfil del público que asistía a sus exhibiciones?

¿Cómo reaccionó el público frente a la película? ¿Cree que estuvieron satisfechos? ¿Por qué? ¿Cómo resultó la rentabilidad económica de la película?

¿Por qué?

Cierre

¿Para usted de qué depende el futuro del cine regional? ¿Hacia dónde se dirige?
¿Cómo se ve de acá a 10 o 15 años? ¿Como persona? ¿Como realizador
cinematográfico?



Anexo 4: Citas de entrevistas no incluidas en el documento

Cita 1

“Mis cuatro abuelos son naturales de Huancavelica, pero migraron de jóvenes a Huancayo. Todos ellos se dedicaban a la chacra. De parte de mi mamá, vivieron en un poblado muy alejado de la provincia y muy pequeño, ya casi abandonado porque la gente migró mayormente a las ciudades grandes. De parte de mi papá el pueblo está más cerca pero el acceso sigue siendo difícil, el pueblo también está siendo abandonado. El terrorismo afectó más a mis abuelos, pero cuando yo estaba pequeña mi mamá me llevaba a los pueblitos donde trabajaba como docente y sí había mucho miedo; por eso se fue trasladando a pueblos más cercanos a Huancayo” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cita 2

“Mis padres provienen de un pueblito cerca de Juliaca. Mi madre incluso no habla bien el español, no sabe leer ni escribir, mi padre es zapatero y llegó hasta el segundo grado de primaria. Teníamos una condición económica muy precaria, por eso mis padres decidieron migrar a la ciudad, para conseguir trabajo y para que nosotros los hijos nos vayamos a la escuela” (Flaviano Quispe, Juliaca).

Cita 3

“Mis dos abuelos maternos hablaban quechua, pero no les enseñaron mucho a sus hijos. A mí ya no me enseñaron nada. De parte de mis abuelos paternos igual, hablan y entienden, mis padres entienden, pero no lo hablan bien fluido, y yo ya no sé. Mis primeras palabras fueron en quechua. Luego cuando llegué a la ciudad de Huancayo me olvidé de todo eso” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cita 4

“El lado económico, la gente del campo... su único sustento ha sido la chacra, maíz, papa. Entonces la parte difícil es la económica, no había trabajos donde uno podía remunerarse bien. Mi papá acostumbraba a irse a Lima a trabajar, juntaba ese dinero para sus hijos. A los 11 años fallece, como huérfanos de padre teníamos que trabajar. Mi hermano trabajaba en zapatería, mi hermana ayudaba en el mercado a vender con mi madre granos y verduras, por fuera de los días de clase. El dinero escaseaba” (Jaime Huamán, Abancay).

Cita 5

“Mis padres solo adquirieron el nivel primario, se dedicaron a trabajar la chacra y comerciar con los productos en la ciudad. Lo que más recuerdo de mi infancia fue la etapa cuando murió mi papá, también la etapa difícil de los 80’s, la crisis económica. Hacíamos colas para comprar alimentos desde la una de la madrugada. En ese tiempo estaba en secundaria, era difícil porque también ayudábamos a mamá a llevar sus productos al mercado, y los fines de semana yo vendía chupetes o adoquines, o hacía el servicio de ser cargador. También se leían revistas extranjeras de condorito y de superman que yo coleccionaba por números y las alquilaba en la vereda de la calle. Ese dinero sumaba. Eran trabajos que podíamos conseguir, no había más, la satisfacción era mínima, pues, pero me convirtió en la persona que soy” (Jaime Huamán, Abancay).

Cita 6

“Yo he vivido una infancia muy difícil, mis padres no tenían la solvencia económica como para educarme, pero nosotros los hermanos desde muy pequeños hemos salido a trabajar y he sido conocedor de la dura realidad de salir a las calles. Yo vendía periódicos, me ganaba la vida día a día y estudiaba. Desde pequeño la condición de mi familia me obligaba a salir a trabajar para ellos, para mis hermanos menores y para mí” (Flaviano Quispe, Juliaca).

Cita 7

“En mi época escolar, yo tenía bastante inclinación al dibujo y la pintura, siempre destacaba en eso, he ido a concursos en primaria y secundaria. También en la actuación en secundaria, y en concursos de declamación. He estado también en círculos de literatura, talleres de artes plásticas. En mi periodo en la universidad, me incliné a la actuación y dirección, también estaba en grupos de literatura y de teatro. La literatura me ayudó a crear historias y el teatro en la actuación y dirección. Ahí descubrí que más que actuar me gustaba la dirección del teatro, no había cámaras, pero sí escribía historias. Cuando entro a la universidad no me encontré nunca con una cámara” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cita 8

“En la época escolar iba a mirar las películas, pero la escuela no me impulsó a realizar cine. Sí me gustaba participar en las actuaciones de aniversarios y festividades. Luego seguí la carrera técnica de enfermería que no llegué a terminar porque apareció la oportunidad de hacer cine” (Jaime Huamán. Abancay)

Cita 9

“Desde el segundo semestre de la universidad hice prácticas en un canal de televisión, no me permitieron hacer programas, pero me metieron a prensa y conocí a gente del medio, locutores, periodistas. Había un locutor que estaba fascinado con hacer cine porque había conseguido cámaras de VHS, también había otros chicos que habían salido de Huancayo, pero venían de estudiar en Lima y querían hacer cortometrajes. Así fue que siempre me mantuve al tanto de los castings para poder entrar en el cine por el ámbito de actuación para luego involucrarme con la producción. Eran muy pocos círculos de gente que hacía películas en Huancayo, pero en las prácticas de trabajo me prestaban cámaras por los méritos que hacía en el canal de televisión” (Jacqueline Riveros)

Cita 10

“Yo trabajaba haciendo locución en una emisora radial, y conocí a una persona que en ese tiempo tenía un proyector multimedia, y además traía películas. En ese tiempo los cines ya no estaban funcionando constantemente porque habían aparecido los vhs que proyectaban películas de estreno. Esta persona me dijo que vuelva a proyectar las películas en el mismo cine. Me atreví, pero para que la actividad fuera un éxito fui a mi instituto donde estudiaba enfermería para ofrecerles una especie de actividad pro fondo, entonces ellos venden las entradas y trabajamos al 50% de las ganancias. Yo me encargué de la organización del evento, del proyecto, del local, de la publicidad. El evento funcionó bien, ganamos dinero ambos. Ese fue el primer paso para entrar al mundo del cine. Proyectamos una película de acción, entonces el local estaba lleno. Con esa misma idea me fui a un distrito cerca de una hora y media de Abancay. Fui a los colegios y les ofrecí la misma estrategia del 50%. Fue un éxito” (Jaime Huamán).

Cita 11

“Si haces una encuesta a las personas sobre cuantas películas peruanas han visto te van a decir que solo han visto una y que no les gusta, aunque ahora hay más producciones. No les gustaba ver películas peruanas y no duraban en el cine tampoco. No podemos hacer una industria si es que no hay movimiento, si no seguimos haciendo películas y si no seguimos encantando al público con películas bonitas. Si seguimos haciendo películas sin contenido no les va a gustar, esas películas de Melcochita no, faltan películas reflexivas. En el Perú se exhiben muchas películas extranjeras, películas de Tondero o comerciales que son imitaciones de las norteamericanas hasta en el lenguaje y los planos. Eso es lo que estamos consumiendo, no consumimos productos peruanos netamente, estamos variando a eso. Si mostramos nuestras historias vamos a recordar nuestro pasado. Tal como “Wiñaypacha”, uno la ve y dice que sus abuelos cocinaban así, iban a las alturas así, hablaban ese tipo de quechua. Yo justamente quiero estudiar quechua porque siento la necesidad de tener ese idioma que se supone debería tenerlo, es una envidia sana que tengo. Inculcar eso a los niños, esas son nuestras raíces, tienen que tener esa identidad” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cita 12

“Yo veo que las producciones nacionales tienen sus contextos, su visión, directores que tienen la visión de películas que llevan al lado comercial. Hay películas de Lima que llevan el lado comercial y películas que muestran cierta crítica social de Lima, pero yo veo que el cine nacional ha mejorado en algunas cosas y aparte de eso se han hecho bastantes producciones de Lima muy buenas que comercialmente no les ha ido bien, pero en el lado técnico y de la historia son buenas películas. De otro lado está *Asu mare* con su éxito comercial, ahí creo que la publicidad y marketing es de suma importancia. Una buena película la sacas viendo cómo cada director direcciona su película, si es comercial para el entretenimiento o realista para exhibirlo en concursos y festivales nacionales e internacionales. Hay películas de Lima que muestran algunos paisajes andinos, en la diferencia de ese cine con el nuestro solo encontraría la parte técnica, ellos hacen su guion, su trama, y luego lo llevan para Lima. Nosotros en región mostramos el lugar donde vivimos, más allá de eso la diferencia es el equipo técnico de trabajo más especializado” (Jaime Huamán, Abancay).

Cita 13

“La potencialidad del cine está en tocar temas de lo que no se conoce, del Perú profundo, como nosotros lo venimos haciendo, temas que permitan hacer reflexionar, pensar. Temas que permitan hacer análisis, eso es lo mejor para contribuir. El cine peruano tiene mucha potencialidad por las distintas historias que se pueden contar, de distintas realidades, distintas culturas. Eso hacer afianzar la identidad porque cuando voy al norte me parece que voy a otro país, quizá si ellos vienen al sur les parece que están en otra realidad. Así también cuando vamos a la selva. Creo que el cine va a unificar nuestra identidad. Nos falta esa transversalización cultural. Creo que el cine es muy importante, esta identificación que requerimos como peruanos nos mantiene divididos aún. Nos falta la identificación para el mejor desarrollo de nuestra nación. Necesitamos ver esas temáticas andinas de distintos sectores de nuestro país, y como muchos dijeron, la esperanza de un mejor cine está en esas temáticas y planteamientos. Racialmente somos una mistura, como José María Arguedas dijo, de todas las razas. Es un país pluricultural” (Flaviano Quispe, Juliaca).

Cita 14

“Con mi película, quiero que el público se identifique con sus raíces y se dé cuenta que hay bastante de riqueza ahí. Actualmente tengo un proyecto de cine documental en quechua para que el público pueda identificarse con su lengua madre. Ha habido cierto periodo donde nos han impuesto que el quechua es un idioma que no debe ser hablado y que lo hablan los indios. Así ha crecido una buena parte de nuestras generaciones. Creo que debemos revertir eso, debemos valorar que tenemos una identidad muy rica en nuestros abuelos andinos, en el quechua. Nuestra gente ha convivido con la madre tierra, al mostrar esto las personas deben recordarse y no olvidarse. A la gente le gustaba ver historias netamente andinas porque todos en Huancayo son migrantes de alguna zona rural, la gente quiere ver eso, quiere ver sus inicios de llegar a la ciudad o cómo es la vida en pueblo, queremos recordarles eso” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cita 15

“El cine regional toca temas sociales que se vive en cada región. Entonces, yo lo veo más por ese lado, lo que se vive por esa zona, por el lado de Abancay y Apurímac, lo que viven los niños, las tragedias familiares y los conflictos sociales. Son situaciones que yo he podido experimentar en carne propia, son vivencias que solo nosotros hemos

vivido y conocemos. Los de Lima no pueden conocer eso, aunque estudiasen todo lo que quieran” (Jaime Huamán, Abancay).

Cita 16

“Cuando eres de Lima y ves algo que un extranjero ha hecho del Perú como Indiana Jones donde ponen imágenes de los mayas mezclado con los incas, uno piensa que un peruano lo hubiera podido hacerlo mejor. En Lima cuando hacen algo sobre nosotros le ponen a un ayacuchano ropa ancashina y dicen que es de Huancayo. Cualquiera que viva en esos lugares se da cuenta de eso. Es como el Huaylas, yo veo que en Lima lo bailan mal, el vestuario está mezclado con el de Ayacucho” (Jacqueline Riveros).

Cita 17

“Para Yawar Huanca, me ha influenciado el cine ayacuchano de terror, lo otro es que en mi familia netamente andina cree bastante en la mitología huanca, he crecido con esas historias, mi papá me las contaba. Todos los del grupo teníamos lo mismo, creamos esa historia porque queríamos que esas historias no se pierdan. Yo no soy tanto fanática del cine de Estados Unidos. Me gusta ver películas, pero no me considero fanática. De las peruanas me gusta La Boca del Lobo porque hay cosas andinas, usualmente en las películas peruanas todo pasa en Lima, cuando vi La Boca del Lobo y se miraban lo cerros y las personas con sus trajes de sierra me llamó bastante la película” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cita 18

“Por el lado del terror, un director que me ha motivado no hay, pero sí de películas diferentes, de terror, de distintos directores. La película REC a mí me impactó el estilo que hicieron en ese año. Películas que van saliendo, mayormente veo películas que me motivan. Bueno, en el terror, por ejemplo, con el Fantasma de la carretera la hemos hecho en base a las historias clásicas de los transportistas que cuentan accidentes de tránsito y que en la madrugada aparece una señorita o monjita” (Jaime Huamán, Abancay).

Cita 19

“Comencé a escribir mi primera película sobre el cuento Ushanan Jampi. Esboqué un guion, escogí a mis actores del taller de teatro que dirijo; las locaciones y otros elementos con lo poco que poseía. En paralelo me dedicaba a grabar eventos sociales en bodas y otros eventos que me ayudaron a financiar el trabajo. Comencé con este proyecto en 1998, al inicio lo pensé como cortometraje, demoré más de dos años y medio en producirla por la falta de presupuesto. Tuvimos bastante material que se añadió a sugerencia de los mismos comuneros con quienes rodamos. Terminó siendo un largometraje. Al principio no pensé en exhibirla, sino como una experiencia para enseñarla a mis alumnos del taller de teatro, o a algún público privado y recibir comentarios. Pero mis hermanos me apoyaron para que lo exhiba, ellos me ayudaron mucho en la difusión porque ambos trabajan en medios. Toda la experiencia que he tenido ha desembocado en la creación de talleres de teatro en Juliaca. Llevamos más de veinticinco años. Los jóvenes que participan me sirven de cantera de actores para mis producciones” (Flaviano Quispe, Juliaca).

Cita 20

“A veces en provincia tienes que hacer de todo, de director, el maquillaje, el que dirige la actuación. Ahora recién últimamente ya he estado juntando un equipo que tiene experiencia en la parte actoral... más que yo, han ido a Lima a estudiar teatro. Yo los contrato para que me ayuden en la producción de la película (...). Ahora recién, por ejemplo, tenemos un director de actuación, es un amigo que se llama Eduardo Castillo (...), venimos trabajando ya dos años. Además, en la postproducción tenemos a Rodney Valenzuela, un amigo que ha estudiado producción de cine en Lima, aunque no terminó. Tenemos un proyecto para el próximo año, trabajaremos con él la parte de la cámara. Tiene buena experiencia, no en películas, pero sí con videos institucionales y spots publicitarios. Básicamente yo me capacité por internet, presencial nunca. Todo es por internet, tutoriales, YouTube... buscar algo que te puede enseñar. A parte de eso nos ayuda la práctica, los que hacemos películas vamos mejorando, tal vez lento, pero mejoramos” (Jaime Huamán, Abancay).

Cita 21

“Yo trabajé desde un inicio en producción para dos películas de Nilo Inga, una de ellas incluso ganó un premio del CONACINE. Después de este proyecto, el grupo decidió hacer una historia de terror andino, teníamos una historia que se llamaba Yawar

Huanca, desde que lo creamos fue cambiando y Nilo se encargó de darle forma al guion, la historia surgió como lluvia de ideas, le empezó a dar forma al guion. Le dije que quería dirigir la película, me sentí capaz de hacerlo. Nilo me dio la oportunidad. Intentamos dos veces presentarnos para recibir fondos. La segunda vez que participamos con esa película ganamos enviando el guion. Ahí es cuando empiezo a producir mi ópera prima con fondos del Ministerio, si lo hubiera hecho así nomás no creo que me hubiera salido muy bien. Les gustó el guion y por eso supongo que ganamos. Hicimos la película en el 2012” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cita 22

“Últimamente las producciones nacionales han aumentado, pero no todas las producciones tienen su público. Hay películas peruanas que estrenan en las multisalas que pueden durar solo una semana en estreno. Lo que todos pedimos es una ley de cine que apoye la producción nacional, que haya salas habilitadas para exhibir películas peruanas. El detalle es ingresar al mercado nacional, proyectar en multisalas nuestras películas es un dilema porque hay tantas películas extranjeras que están allí y para que puedan darte algunas fechas a tu película pucha tienes que estar detrás de toda esa empresa. Yo creo que sería bueno una ley de cine para que las producciones peruanas tengan exhibición, hay muchas películas peruanas para mostrar al público. Pedimos una ley de cine que apoya el cine nacional para exhibir nuestros trabajos porque hay muchos cineastas regionales que están dejando de hacer producciones porque antes lo hacían y exhibían, era una manera de generar un ingreso y solventar para una próxima producción y también de repente para remunerar al equipo de trabajo, no mucho, pero algo que valore su trabajo que toma tiempo y esfuerzo, tienes que estar en el frío, en el calor. para reivindicar el esfuerzo se recaudaba fondos presentado películas y presentar otro trabajo. Pero actualmente hay muchos cineastas regionales que están dejando de hacer producciones, creo que lo que debe haber ahora es una ley de cine para exhibir nuestros trabajos. Pienso que debería haber también una capacitación para el cineasta regional. De esa manera las producciones van a mejorar” (Jaime Huamán, Abancay).

Cita 23

“Yo veo que en los locales de exhibición que alquilamos va más del público B y C. Este público se identifica más con el género social, ellos han vivido esas temáticas, gente de barrio. Ahora, en el caso de mis películas de terror, también hay público A. Yo

cuando hago la exhibición, sea en Abancay u otro lugar, lo hago yo no más. Pero sí trabajé con un amigo de Arequipa que se llama Roger Acosta que tiene su película, él me contactó por Facebook y me preguntó si podíamos trabajar su película en Abancay, yo trabajé el lado publicitario ahí. Alguna otra vez también me han contactado para hacer marketing y publicidad de cine en Ayacucho” (Jaime Huamán, Abancay).

Cita 24

Vamos a participar en un festival en las próximas semanas, es una primera experiencia, queremos aprender para seguir en festivales y concursos, queremos mostrar nuestros trabajos. Es tiempo de que entremos a estos festivales, ya nos lo habíamos planteado, pero por motivos de viajes, porque trabajamos viajando exhibiendo nuestras películas en distintos lugares, no lo habíamos hecho. Esperemos que nos vaya bien, ese es nuestro objetivo. Tenemos una buena película de drama social que hemos trabajado muy bien, tiene muy buen argumento. Al público les ha gustado no solo en Abancay, sino en otros lugares, la gente ha disfrutado. Vamos a ver cómo nos va en el festival, tenemos mucha fe en nuestro trabajo” (Jaime Huamán, Abancay).

Cita 25

“Pude exhibir mi película en el Ministerio de Cultura hace años y ahora último en el Festival de Cine de Lima gracias al premio del Estado. Mi productor no la movió mucho para que se presente en otros lugares. Creo que los festivales son una buena oportunidad para que el cineasta lleve su película a zonas más alejadas. Yo sola pude llevar mi película solo a los alrededores. Con el festival pude llevarla a Cusco, a Trujillo, zonas donde no pude haberlas llevado sola. Algunos festivales no tienen el presupuesto para llevar al director y solo llevan la película, pero es suficiente. Ahora, tal vez tendríamos que llevar la película fuera del país, a Bolivia, Chile, veo que algunos compañeros están logrando eso, me alegra. Ahora bien, con respecto del público alrededor de los festivales puedo decir que no conocen mucho, no saben, solo los que están enterados en el entorno del organizador, de los cineastas, sus familias saben, pero el resto no sabe. En Cusco decían que se han interesado en esto, la primera vez que hubo un festival de cine regional hubo poco público, pero con la constancia el público aprendió. Los que saben se llevan gratas sorpresas cuando llegan a ver las películas. Hay que motivarlos” (Jacqueline Riveros)

Cita 26

“A mí me gustaría que si alguien hace una película en regiones... que salgan, así como las de Estados Unidos, que salgan en cualquier momento cuando quieran. Eso ayuda a que se formen los cineastas, porque hay personas que han muerto en el intento, no les funciona y se ponen a hacer otras cosas. Creo que la historia que se cuenta en las películas es crucial para que puedan ser exhibidas en cadenas comerciales que tienen más llegada a la gente. Los programadores ven la película y dicen que no pasa nada si no hay una buena historia. Somos rechazados en cuanto a eso, si incluso en Lima hay películas que no las pasan, nosotros somos de más bajo nivel incluso. En regiones es peor dicen, pero si hacemos una buena historia nos pueden pasar. A nosotros nos falta, estamos en desarrollo, recién hemos sido visibilizados” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cita 27

“Luego de haber tenido éxito en nuestras exhibiciones en el sur andino con nuestra primera película, decidimos ir a Lima a ver si podían hacer una exhibición de mi película en algún lugar o cine. No lo logramos en ningún sitio. En primer lugar, porque el trabajo era muy precario, en VHS, luego, tenía la impresión que el trabajo, al ser de provincia, a nadie le interesaba, era considerado como un video cualquiera. Vimos esto como un reto para hacer el próximo proyecto. Tratamos de contactar con el cine Excelsior. Un conocido del CONACINE me dijo que haga alguna intermediación con exhibidores, pero no evolucionó más. Los exhibidores del cine pedían películas de 35 mm, no VHS's. El DVD recién estaba saliendo y no teníamos esa tecnología. Vimos esto como un reto y con nuestra segunda película El Huerfanito llegamos a presentarla en Lima en la cadena Cine Star en los conos de Lima. Calculo que más de un millón de personas la llegaron a ver en su totalidad, no solo en el cine. Pero hemos tenido problemas también con la piratería. A mí me dio mucha rabia. No sé cómo se filtraba, sospecho que del equipo de producción alguien nos traicionó. Cuando hemos hecho la realización, la película estaba a la mitad, solo piratearon a la mitad. Más adelante hemos intentado presentar y la gente ya la había visto y no querían verla. Todo esto es desfavorable. Yo ninguna de mis películas las he sacado en DVD's porque se me adelantan. YouTube también parece un medio para difundir, pero otros lo difunden como si fuera de ellos (Flaviano Quispe, Juliaca).

Cita 28

“Directamente a nuestro trabajo no nos hicieron alguna crítica, no hubo nadie, quizá porque no la vieron, pero estoy seguro que en el festival habrá gente que haga críticas constructivas” (Jaime Huamán, Abancay).

Cita 29

“En Cusco hubo un conversatorio sobre el tema y el Ministerio de Cultura y estaban molestos porque según ellos no había apoyo y ellos eran según ellos los que aportaban más. Hay más broncas en Cusco no sé por qué, en Huancayo en cambio nos han ayudado bastante, han salido más talentos, somos la segunda región que se presenta y gana a estos concursos” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cita 30

“Exhibí mi primera película con mucho temor, había muy poca gente el primer día. A penas comenzó la gente aplaudió, cuando terminó aplaudieron más, me felicitaron. En las siguientes funciones apareció más gente a tal extremo que nunca pensé que iban a romper las puertas. Tuve que programar varias funciones al día. Todo esto me impulsó a presentar “El Abigeo” en otras ciudades, la más cercana era Puno. Es una ciudad antigua, hay más intelectuales. Sentí temor, pero también tuve un éxito increíble. Luego decidimos hacer una gira por Cusco y Apurímac, a ciudades con cierta población. Fuimos a Sicuani, Cusco, Quillabamba, Abancay y Andahuaylas. En cada lugar buscamos locales, comenzamos a reabrir cines. El público siempre asistía. También hicimos otra gira por Moquegua, Tacna, Ilo. Nos fue bastante bien. Arequipa nos pareció muy difícil, en el centro de la ciudad los dueños del cine nos miraban con extrañeza, nos miraban de pies a cabeza y nos decían: “¿Ustedes han hecho una película?” No creían, nos daban la tarifa y la pagamos porque nos iba bien. Para su sorpresa llenamos el cine. Algunas personas de edad con experiencia en el cine nos decían con nostalgia que así se llenaban los cines en su época de oro” (Flaviano Quispe, Juliaca).

Cita 31

“Hay ya una asociación de cineastas regionales donde estoy inscrita, pero lo dejé de lado, ahí podemos hacer valorar algunos derechos que tenemos y hacer actividades.

Si es que no difundimos y no estamos en movimiento constante no vamos a crecer. De esta forma se nos facilita entrar a festivales nacionales y extranjeros” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

Cita 32

“Creo que los gestores culturales deberían involucrarse más. Cuando grabé una película y estuve como productora no me asesoraron mucho. Ahora te supervisan, o te dan acompañamiento, pero no se involucran los de Lima, involucran a los de Huancayo y ellos no saben cómo hacer una película. Deberían ir ambos, uno de Lima que conoce y uno de región a quien le va a enseñar. El de Lima se va sabiendo cómo se hace en región las películas y el de región se va sabiendo cómo se hacen las películas, entonces es un intercambio, pero si no se involucra el de Lima entonces no se sabe si es una buena producción” (Jacqueline Riveros, Huancayo).

