

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



Entretejidos de performatividades en el cine ayacuchano

Tesis para optar el grado académico de Doctor en
Antropología que presenta:

Alonso Quinteros Meléndez

Asesor (a):

Gisela Elvira Cánepa Koch


Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, Gisela Elvira Cánepa Koch, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada **Entretejidos de performatividades en el cine Ayacuchano**, del autor **Alonso Quinteros Meléndez**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 19/06/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 19.06.2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Cánepa Koch, Gisela Elvira.</u>	
DNI: 09144486	
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4686-9938	



RESUMEN

Desde 1996, comienza a surgir un fenómeno de películas producidas en la región de Ayacucho con sus propios recursos y temáticas. Estas producciones ayacuchanas se enmarcan en una tensión entre mostrar sus propias historias regionales, reiterando la música, los lugares, paisajes, tradiciones orales y mitos andinos que los diferencian de los filmes producidos en Lima y, al mismo tiempo, el deseo de la mayoría de cineastas de alcanzar la calidad y performance de los más reconocidos filmes nacionales peruanos. En esta encrucijada, planteamos que este fenómeno del cine ayacuchano, precursor de una extensa producción fílmica en otros lugares del Perú que ha terminado por constituir una gama de cines regionales, está inmerso en una serie de imperativos y performatividades (McKenzie, 2001) de orden cultural, organizativo, tecnológico, medial y cinematográfico que están en constante disputa, tanto en ámbitos locales ayacuchanos como en la esfera mediática peruana. A través de una investigación que mapea este entretrejo de performatividades en disputa dentro de las esferas de la producción ayacuchana, se problematiza las visiones de estas producciones como resistencias culturales o meras réplicas de patrones comerciales cinematográficos. Al combinar la etnografía de los medios con una mirada desde la teoría de la performance, se presenta cómo los realizadores ayacuchanos así como los demás integrantes de la producción ayacuchana se enfrentan, negocian e incluso adoptan las diversas eficacias sociales, tecnológicas y organizacionales que imponen las prerrogativas de un orden cultural contemporáneo regido por estos principios de performatividad en donde la eficacia, eficiencia y efectividad se proponen como requisitos para marcar una diferencia (Cánepa, 2012) en la esferas de producción cinematográfica. Simultáneamente, los mismos realizadores ayacuchanos, como productores culturales, se enfrentan, critican y abogan por una mayor participación en la constitución de políticas culturales hacia la cinematografía peruana, que tomen en cuenta sus propios contextos y formas de producción, circulación y exhibición.

A mi padres que me impartieron
la pasión por conocer
y conocerse,
la fascinación por el cine,
la generosidad y la esperanza
por otros mundos.

A Tiám y Lu
Como ojos del porvenir insospechable e inaudito



AGRADECIMIENTOS

A todos los maestros, profesores, imágenes,
sonidos y sensaciones que nos acompañan
en la vida que se piensa con
el pensamiento que se vive

A los realizadores, actores y miembros del cine ayacuchano
que dieron su tiempo, testimonios y experiencias les
agradezco su generosidad con esta investigación
y su compromiso con el cine

A Lalo y Piero Parra que me permitieron conocer,
observar y participar en sus producciones,
fueron la base de esta exploración,
gracias por la buena onda y el apoyo

INDICE	Pág
Índice de Figuras	11
Introducción: De cómo el investigador recuerda su encuentro con el cine ayacuchano	13
CAPÍTULO 1 EN EL CENTRO DE HUAMANGA: A MODO DE INTRODUCCIÓN A LAS PERFORMATIVIDADES EN EL CINE AYACUCHANO	31
1.1 Tensiones principales en el cine ayacuchano	34
1.2 Aspectos distintivos de la producción ayacuchana	38
1.3 Entre la eficacia social de las películas y los imperativos de la producción cinematográfica	40
1.4 <i>Lágrimas de fuego</i> : relectura del posconflicto y el principio de performatividad como eje de la investigación	46
CAPÍTULO 2 PRÁCTICAS, TENDENCIAS Y MODOS DE PRODUCCIÓN EN LOS REALIZADORES AYACUCHANOS	52
2.1 De filmes y grabaciones perdidas, tendencias iterativas e ímpetus cinematográficos	52
2.2 Genealogías en la producción ayacuchana	56
2.3 Tendencias en la producción ayacuchana: del director como pulpo a la búsqueda de mejores producciones	61
2.4 Consideraciones y distinciones para el estudio del cine ayacuchano	65
2.4.1 En torno a la performatividad cinematográfica	65
2.4.2 Las discusiones sobre las denominaciones de cine nacional, tercer cine y cine indígena y sus posibles relaciones con el cine ayacuchano	67
2.5 Del rincón de los muertos al rincón de los artistas: entrelazados de prácticas artísticas, experiencias del conflicto armado interno y la concepción de la Huamanga posconflicto como cuna de artistas	70
2.6 Hacia una cronología del cine ayacuchano	74
2.7 Paneo a los realizadores ayacuchanos: de historias de producción a las visiones de los propios cineastas	84
2.8 De actores a realizadores	104

CAPÍTULO 3 PRECARIEDAD CREATIVA E IMPERATIVOS CINEMATOGRAFICOS EN LA PRODUCCIÓN AYACUCHANA	108
3.1 Piero y Lalo Parra: perspectivas sobre la producción y sus roles como realizadores	110
3.2 Distinciones, celos y tensiones en la producción ayacuchana	114
3.2.1 Producciones rápidas para ganar plata vs. los imperativos para mejorar las producciones	116
3.3 Sobre las dificultades e imperativos de la organización	121
3.4 Aproximaciones a la precariedad creativa en contextos de cinematografías paralelas	124
3.5 Escena en casa abandonada. viernes 24 de agosto, 2012	129
3.6 Entre las performatividades tecnológicas y organizativas	131
3.7 Un performativo cinematográfico: el cine ayacuchano para el mundo	136
3.8 “Precariedad creativa”: relaciones y tensiones entre precariedad, colaboración y trabajo afectivo	141
CAPITULO 4 DEL SET DE PRODUCCIÓN AL CAMPO DE LA INVESTIGACIÓN: EL BUCLE ENTRE PERFORMANCE ACTORAL Y LA PERFORMATIVIDAD DEL INVESTIGADOR	153
4.1 Sobre actores reconocidos vs. actores ayacuchanos	154
4.2. Previo a la grabación. sábado 25 de agosto, 2012	159
4.3. Algunas tendencias de la participación de actores en la producción ayacuchana	161
4.3.1. Filmación en el Museo Cáceres	163
4.4. Entrelazados de performance actoral, performance cultural y la performance del investigador/actor	167
4.4.1. Escena 2. Casona Cáceres. En una esquina del patio interior	170
4.5. En torno a los imperativos de la performance actoral	173
4.5.1 Flashforward. Encuentro de Cine Andino 2013, Arequipa	175
4.5.2. Regreso a la filmación en la Casona Cáceres	181

4.5.3.	INT. Noche. Uma aniquila al hacendado... y por ende al antropólogo-actor	184
4.6.	La participación en el campo: vaivén entre el actor y el investigador como roles en la investigación sobre medios	188
4.6.1.	Y lo darán por muerto... ¿El actor resucitará al antropólogo?	188
4.6.2.	Bucles entre actor e investigador en la investigación sobre medios	193
CAPÍTULO 5 REPERTORIOS AYACUCHANOS Y LA ESFERA MEDIÁTICA AYACUCHANA POSCONFLICTO: EFICACIAS SOCIALES, CINEMATOGRAFICAS Y MEDIALES EN PUGNA		197
5.1	Hacia una performatividad de las performances culturales andinas en el cine ayacuchano	198
5.2	Las iteraciones e interpretaciones en torno a las figuras mitológicas en el cine ayacuchano	202
5.3	Cuatro campos a considerar en la eficacia cultural y social: entre la eficacia simbólica y la cinematográfica	209
5.3.1	Figuras mitológicas andinas: una eficacia simbólica sobrecogedora	209
5.3.2	Transformaciones sociales en Huamanga: cambios demográficos y los sentimientos en los comienzos del posconflicto	212
5.3.2.1	Efervescencia comercial y cambios sociales en la Huamanga del nuevo milenio: el surgimiento de las audiencias populares	217
5.3.3	Iteración de repertorios andinos sobre figuras míticas en prácticas artísticas ayacuchanas	222
5.3.4	Eficacia cinematográfica del género de terror: eficacias en públicos populares y las afectividades corporalizadas del terror	230
5.4	La carrera por la pantalla: sangrientos jarjachas, hambrientos pishtacos, demoniacos supays y vengadora María Marimacha	234
5.4.1.	Las jarjachas se mechan o el ímpetu de la competencia	235
5.4.2	Los casos en torno al pishtaco	239
5.4.3	El fenómeno del supay	241
5.4.4	A que te gano, María Marimacha	243
5.5	La repercusión de la película <i>Supay</i> : sus iteraciones fílmicas y eficacias culturales en pugna	247

5.5.1	<i>Vilchico y Aya tullu</i>	249
5.5.2	<i>Pueblo maldito, el mal está dentro de ti</i>	253
5.5.3	<i>El pacto</i>	258
5.6	Reediciones, reconversiones y búsqueda de éxito cinematográfico	262
5.7	Traspasando fronteras e imperativos performativos: en búsqueda del éxito cinematográfico más allá de Huamanga	268
5.7.1	De <i>Jarjacha III</i> a <i>Demonio de los Andes</i> : la reconversión en busca de éxito comercial en Lima	268
5.7.2	Remix <i>Bullying maldito</i> : la recombinación de una leyenda urbana y la primera <i>serial killer</i> andina	276
5.8	Performatividad de las performances culturales andinas en la modernidad local	287
CAPÍTULO 6 PERFORMANCE MEDIAL, MATERIALIDAD Y GENTRIFICACIÓN EN LAS PRÁCTICAS DE EXHIBICIÓN Y PROMOCIÓN EN HUAMANGA		294
6.1	El Teatro Municipal como espacio en disputa y las instancias de exhibición	297
6.1.1	La ausencia de éxito como dilema: presentación de la película <i>Vilchico</i> (2010)	299
6.1.2	Un melodrama familiar exitoso con público popular: Presentación de <i>El destino de los niños pobres</i> (2008)	303
6.1.3	La gentrificación y normatividad en las prácticas de exhibición: <i>Jarjacha III</i> .	311
6.1.4	Coda: <i>De mosquitos, megáfonos y gigantografías</i>	324
CAPÍTULO 7 PERFORMANDO AL CINE AYACUCHANO EN LA ESFERA MEDIÁTICA PERUANA: CONCURSOS, COMPETENCIAS Y ASOCIACIONES		326
7.1	La tensión en torno a las capacitaciones, la necesidades técnicas y la participación de técnicos externos	328
7.2	Los imperativos de los concursos y las brechas de las capacidades	331
7.3	Las tensiones en torno al concurso exclusivo para regiones	338

7.4	Encuentros y festivales: Lo regional en debate	340
7.4.1	Continuación. Segundo Encuentro de Cine Andino (2013)	344
7.5	La problemática de las asociaciones y el apoyo estatal al cine peruano	347
7.5.1	Tensiones sobre una nueva ley de cine y participación regional	347
7.5.2	Las asociaciones y el surgimiento de festivales de cine regionales	349
7.6	En búsqueda del reconocimiento en la esfera mediática peruana	353
7.7	Performando el cine ayacuchano dentro de la esfera mediática peruana	359
Conclusiones		366
	Tensiones, disputas e imperativos performativos en el cine ayacuchano	366
	Reconsiderando las relaciones entre cine y performance	369
	El principio de iterabilidad como eje en la investigación	370
	Desenlace: el cine como performance o las performatividades en el cine	372
Epílogo		375
Bibliografía		385
Anexos		399
Anexo 1	Instancias de trabajo de campo	400
Anexo 2	Descripción de términos del guion cinematográfico	401
Anexo 3	Lista de películas ayacuchanas (1996 – 2015)	402

INDICE DE FIGURAS

Fig. 1	Tensión principal en el cine ayacuchano (elaboración propia)	34
Fig. 2	Algunas películas en los principios de la producción ayacuchana	36
Fig. 3	Afiches de películas ayacuchanas de terror	41
Fig. 4	Fotogramas del inicio de <i>Lágrimas de fuego</i> (versión del reestreno en 2001)	45
Fig. 5	Diagrama de performatividades	50
Fig. 6	Lalo Parra con cámara 8 mm, junto con los hermanos Béjar	55
Fig. 7	Carátulas de los DVD de dos películas de Palito Ortega, con Lalo Parra como actor	113
Fig. 8.	Performatividad cinematográfica (elaboración propia)	141
Fig. 9	Bucle drama social y drama estético/teatral (Schechner, 1977)	172
Fig.10	Filmación en Casa Museo Cáceres	182
Fig.11	Filmación de escena de <i>Uma</i>	185
Fig.12	Actor/Investigador en la escena con la <i>uma</i>	186
Fig.13	<i>Uma</i> apareciendo en la ventana	186
Fig.14	Nuevo poster anunciando reestreno de <i>Lagrimas de fuego</i> para noviembre de 2016	265
Fig.15	Ticket con anuncio de próximas películas	266
Fig.16	Poster de <i>Jarjacha III</i>	269
Fig.17	Fotograma publicitario del filme <i>Wolfman</i> (2010)	270
Fig.18	Reconversión del afiche desde el primer afiche usado en Huamanga (imagen izquierda) al nuevo afiche para las cadenas CineStar a nivel nacional (imagen derecha).	273
Fig.19	Fotograma de la película <i>Wolfman</i> (2010), Joe Johnston.	274
Fig.20	Fotograma <i>Bullying maldito</i> (2015).	278
Fig.21	Detrás de cámaras de la película <i>Bullying maldito</i> , en la escena del puente.	279
Fig.22	Poster promocional usado en Facebook	283
Fig.23	Volante anunciando la presentación de la película <i>El destino de los pobres</i> (2008)	304
Fig.24	Captura del documental <i>El otro cine</i> (2010).	310
Fig.25	Gigantografía justo en la entrada del Teatro Municipal	314
Fig.26	Continuación de la gigantografía con la jarjacha	315
Fig.27	Fotograma de la reacción del público durante la exhibición de <i>Jarjachas 3</i> .	317
Fig.28	Fotogramas del tráiler de <i>Jarjachas 3</i> para su reestreno en el Cine Municipal	318
Fig.29	Fotograma del corto <i>De mosquitos, megáfonos y gigantografías</i>	324
Fig.30	Largometrajes del cine regional por departamento de origen.	335
Fig.31	Lista de premiados en el concurso exclusivo para regiones	336
Fig.32	Portada del programa y participantes del seminario internacional como parte del Segundo Encuentro de Cine Andino – Arequipa 2013	342
Fig. 33	Nota periodística sobre el evento <i>Visiones y Memoria en los Cines Regionales Peruanos</i> , 7-13 agosto, 2009 (El Comercio)	354

- Fig.34 Fichas descriptivas de películas ayacuchanas en un ciclo de óperas primas del cine regional en la sala del Centro Cultural CAFAE-SE – Febrero, 2015. 356
- Fig.35 Modelo de Performatividades y Esferas Mediáticas – Cine como performance (elaboración propia) 372



Introducción: De cómo el investigador recuerda su encuentro con el cine ayacuchano

Tráiler: Solo en cines, solo en las vidas

EXT. /INT. Mañana.

Es un clásico día de otoño. Las hojas cambian de colores y pestañean con el viento en el noreste de Inglaterra. Estoy viendo justo al frente un sepelio a través de la ventana que da hacia un pequeño cementerio. Las tumbas me hacen recordar otras tantas tumbas, pero al mismo tiempo hay un gran resplandor en la imagen. Se aprecia un cielo nítido en donde van surcando las nubes en cámara lenta.

Es una gran coincidencia que justo tenga en frente un cementerio, cuando parte de lo que relato e investigo sobre el fenómeno del cine ayacuchano tiene que ver con las historias que enarbolan varios filmes ayacuchanos sobre la presencia de las figuras mitológicas andinas de jarjachas, pishtacos, supays y condenados que se levantan de sus tumbas. A la vez se van mezclando las experiencias vividas durante los años del conflicto armado interno. Siempre se suele conectar a estas dos instancias en el contexto ayacuchano como si fuera un sentido común. Recuerdo que en un momento no quería estudiar el contexto ayacuchano, porque estaba tan cargado de estos imaginarios y relaciones con el pasado cercano. Lo extraño es que este cementerio está lleno de vida y todo a su alrededor emana un esplendor. El sol hace resplandecer el tintineo de las hojas cuando pasan los chicos al colegio, las madres empujando sus carros de bebé, las mujeres paseando a sus perros, los pájaros cantando bajo un nítido cielo azul.

Los jirones alrededor de la plaza de Huamanga también están repletos de gente los fines de semanas, tiempo predilecto para las proyecciones de las películas ayacuchanas. Hay una gran algarabía que proviene de jóvenes circulando por estas arterias del centro urbano, lleno de diversos comercios, restaurantes y karaokes. Es un mundo inmerso en las influencias y gustos de un consumo global y una modernidad desbordada (Appadurai, 1996) o paralela (Larkin, 1997) de las regiones en el Perú contemporáneo. Miro por la ventana. Todo está muy tranquilo, apenas

se escuchan los carros. Justo aparecen unas personas que vienen todos los días a visitar a algún familiar y dejar unas flores. Solo una ligera valla con matorrales y árboles es lo que divide la morada de los muertos de la vida cotidiana. En Huamanga, por esas mismas calles alrededor de la plaza llenas de jóvenes discurren mil historias latentes esperando para ser contadas, me dirían los cineastas ayacuchanos. También alberga el gran ímpetu por hacer cine y mostrar lo que se puede hacer en un Ayacucho posconflicto inmerso en las influencias, imperativos y posibilidades que le trae la modernidad y los flujos globales de los productos, repertorios y estéticas de las diversas formas de entretenimiento en las regiones del Perú.

Las imágenes de un sitio te remiten a otros lugares, ya sean vividos o imaginados, contados o completamente fabulados. En este devenir entre la ficción y la vida, se presentan las contradicciones y tensiones entre recordar para no olvidar, para que no se repita, pero también contar el presente, dar cuenta de los conflictos latentes y experiencias de posviolencia, buscar, otros devenires, otras fábulas y otras historias contemporáneas. Así como una valla es lo único que divide las dos moradas frente a mis ojos, la línea que discurre entre las dos se difumina en la pantalla y las experiencias del cine ayacuchano. Lo experienciado, lo vivido, lo expresado y cinematografiado se entrelazan en un nudo gordiano. Este aspecto nos remitirá al trabajo de Schechner y Turner en torno al drama social y drama teatral, entre la experiencia actoral y la experiencia vivida, entrelazados en un bucle.

Mi interés por explorar el fenómeno de los cines regionales, como ahora se le ha llegado a catalogar a este tipo de producciones venidas de distintas provincias del Perú, comenzó alrededor de 2008, cuando conocí el trabajo de Flaviano Quispe y Mélinton Eusebio en una presentación de sus películas en Lima. Posteriormente conocería el trabajo de Nilo Inga, realizador huancaíno, con quien tuve un primer acercamiento a los cines regionales y comencé un seguimiento a sus producciones. Llegué a conocer también al realizador juliaqueño Percy Pacco, que había apenas realizado su primer largometraje, *Amor en las alturas* (2008), y había venido a

presentar su película en el Centro Cultural CAFAE. En ese entonces, este lugar comenzaba a mostrar varias de las películas regionales y se iba constituyendo como uno de los pocos, sino el único, espacio de exhibición de esta diversidad de cinematografías que apenas se iba conociendo en la capital. En ese momento me había planteado una exploración del fenómeno de los cines regionales en su mayor amplitud, tomando en cuenta las experiencias de tres regiones que congregan la mayoría de las producciones: Huancayo, Ayacucho y Juliaca/Puno. En el 2009, como parte de las actividades de la Maestría en Antropología Visual, recién creada en la PUCP, organizamos junto con Raúl Castro un seminario, “Visiones e Imaginarios de los Cines Regionales”, como parte de las muestras paralelas en el conocido Festival de Cine de Lima. En ese evento estuvieron presentes como realizadores invitados Nilo Inga, Percy Pacco y Ladislao Parra, este último de Ayacucho. Aún no me embarcaba de lleno en el trabajo de campo, aunque ya había participado en un primer encuentro de los cineastas regionales en Arequipa (2008) y en otras presentaciones en Lima. Me había planteado seguir las producciones y contextos de producción de estos tres cineastas en sus respectivas regiones, pero no me había percatado de algunas dificultades tanto metodológicas como de las situaciones particulares de producción en regiones.

Quiero dar cuenta de esta primera etapa, porque si bien lo que explora esta tesis está concentrado en la indagación etnográfica dentro del contexto del cine ayacuchano, esta surge a partir de una cercanía previa al fenómeno de los cines regionales y en las otras posibles avenidas que esta investigación había gravitado. Me permite como antesala prevenir al lector de las limitaciones y dificultades metodológicas de este tipo de trabajo, que a través de la tesis se discutirá con más detenimiento. Por un lado, surge la dificultad de un seguimiento de las producciones en toda su envergadura porque surgen en diversos contextos alrededor del Perú y, como veremos en la tesis, abunda la incertidumbre y grandes dificultades en sus formas de producción. Como todo fenómeno que tiene una efervescencia constante, con ritmos de alta y baja productividad, va transformándose y por ende solo podemos dar cuenta de un segmento de estas prácticas, de ciertas

transformaciones y posibles devenires. Como ya he mencionado, el comienzo de mi exploración y contactos con los realizadores regionales comenzó entre 2008 y 2009. Sin embargo, el trabajo de campo principal dentro del contexto ayacuchano fue llevado a cabo en los años 2010 y 2012, con posteriores seguimientos en noviembre de 2013 en Arequipa, en abril de 2014 en Lima y nuevamente en Huamanga. Finalmente, hago alusión en la tesis a una experiencia posterior en 2016, en lo que catalogo como un trabajo de campo extendido, donde participé en el Festival de Cine Regional Ayacucho mientras era también jurado en el concurso de largometrajes nacionales (ver anexo #1 para una guía más detallada de las instancias de trabajo de campo). Si bien todas estas instancias de investigación me permiten dar cuenta de una variedad de aspectos, tensiones y escenarios en el panorama del cine ayacuchano que tienen paralelos con otras cinematografías regionales, cada espacio de producción local regional congrega sus propias problemáticas, así como un número extenso de actores involucrados en la producción que sobrepasa por mucho a los más conocidos realizadores. Por ende, cobra una gran importancia el trabajo etnográfico en torno a estas prácticas y actores en cada una de las localidades. Hasta el momento no se ha llevado a cabo un trabajo etnográfico más extenso dentro de estas prácticas de producción cinematográfica en regiones y específicamente en el contexto ayacuchano.

DISOLVENCIA A:

Disolvencia: acción de desvanecer gradualmente una escena, cosa que indica el paso del tiempo de una escena a otra, al pasar de un plano a otro.

Planteamiento del problema y preguntas principales

En la tesis hago alusión a los conceptos de performance y performatividad que han generado arduas discusiones, diferentes usos e interpretaciones en los estudios de performance y en el trabajo antropológico. A partir del trabajo de McKenzie (2001), tomo la perspectiva que señala sobre el carácter normativo de la performance a partir de lo planteado por Butler (1993), que desarrolla una reinterpretación del trabajo de Turner (1982). Esta perspectiva da cuenta que la performance conlleva

tanto aspectos de transgresión así como una dimensión normativa. En su libro *Perform or Else* (2001), McKenzie argumenta que la performance se ha instaurado como un paradigma histórico que estaría envuelto en las formas en que se constituyen y se llevan a cabo diversas actividades y ámbitos, incluyendo las performances culturales, en el mundo actual. Esta mirada en torno a la performance y por ende a la performatividad considerada en sus dimensiones de fuerzas normativas y oposicionales será parte del enfoque teórico que discutiremos en la tesis.

En cuanto a los términos de performance y performatividad, se tienden a confundir o usar indistintamente. Aunque están íntimamente relacionados y pueden referirse a múltiples significados, tomamos la diferenciación que plantea Schechner (2003) en referencia a la distinción entre lo que “es” performance y cuando consideramos algo en términos “como” performance. En el caso de los estudios de performance, Schechner propone que toda acción puede considerarse como performance, pero son los contextos sociales e históricos los que tienden a definir qué es performance en circunstancias culturales específicas. Al mismo tiempo, plantea que podemos tratar cualquier comportamiento, evento, actividad u objeto “como” performance. Dentro de esta perspectiva, se estaría considerando qué es lo que hacen y promueven, qué muestran y cómo lo muestran, cómo actúan y qué generan en un campo particular. En cuanto al término performatividad, es más complicado puesto que ha tenido un uso bastante maleable. Siguiendo a Schechner, esta noción está relacionada con el término performativo, planteado por Austin (1962) para denominar aquellos enunciados que no se limitan a describir un hecho, sino que al ser expresados lo realizan. McKenzie (2003) explica que el mismo Austin argumentaba que los performativos no se limitan exclusivamente al habla, sino que cualquier manera de marcar o de marcar una diferencia puede ser performativa. Entonces, las propias prácticas cinematográficas también pueden ser consideradas desde este enfoque performativo. Ahora bien, en el trabajo de McKenzie se hace referencia al menos a tres campos de performance en el contexto contemporáneo: performance cultural, organizacional y tecnológica. Cada uno de estos campos tiene

sus propias características, repertorios, imperativos y performatividades. Como veremos en la tesis, no serían los únicos campos performativos involucrados en la práctica cinematográfica ni tampoco son campos aislados, sino que se oponen, complementan y entrecruzan.

La perspectiva que tomo en esta investigación surge a partir del planteamiento del cine como performance, no en lo que comúnmente se podría considerar como los aspectos de actuación o la puesta en escena, sino en los aspectos tanto técnicos, organizacionales y culturales que plantean una serie de imperativos (McKenzie, 2001; Cánepa, 2006) implicados en las prácticas culturales contemporáneas. McKenzie (2001) argumenta que los imperativos de eficacia social, eficiencia organizacional y efectividad técnica están involucrados en las performances culturales, organizacionales y tecnológicas, interpelando tanto a los actores involucrados, a las organizaciones e incluso a los sistemas tecnológicos a ser eficientes o morir, “performas o ya fuiste”, si lo traducimos a una única frase coloquial. Como veremos en la tesis, estas performatividades están comprometidas en varias de las facetas o esferas de la producción ayacuchana, tanto en los sets de producción, las facetas de actuación, los repertorios culturales iterados en las narrativas filmicas, así como en los aspectos de la promoción, exhibición y circulación de las películas. Transcurren como si fueran las diversas capas o estratos que vamos explorando dentro de las prácticas, discursos y productos en el cine ayacuchano. Tomando en cuenta esta perspectiva, surgen las siguientes preguntas principales que explicaremos con más detalle en el primer capítulo y que abordaremos a través de la tesis:

¿Cómo están implicadas las performatividades culturales, organizativas y tecnológicas en las diversas facetas del cine ayacuchano en el contexto posconflicto?

¿Cómo los realizadores y otros miembros de la producción cinematográfica ayacuchana adoptan, confrontan y negocian los imperativos inmersos en las

performatividades dentro de los renglones de la producción, actuación, exhibición y circulación del cine ayacuchano?

Para poder dar cuenta de este entretejido de performatividades en el cine ayacuchano, la organización de la tesis se plantea como una desestratificación de estas diversas capas en múltiples esferas, o lo que llamaremos los regímenes de performatividad en los escenarios del cine ayacuchano. Tomamos la denominación de escenarios en parte de lo planteado por Taylor (2003), que los plantea como “meaning-making paradigms that structure social environments, behaviours and potential outcomes”. Sin embargo, en nuestra perspectiva se convierten en las instancias de los *sets* de producción, el campo de la actuación, los espacios de exhibición y las ocasiones de encuentros, festivales y reuniones de los propios cineastas ayacuchanos donde se entrelazan varios estratos de performatividad que, como veremos más adelante, son las capas de la experiencia que me planteo explorar en los siguientes capítulos. También son escenarios los espacios en la propia ciudad de Huamanga y alrededores a los que hacemos referencia en las descripciones y relatos. A través de la tesis me he prestado las formas del guion cinematográfico, introduciendo varias descripciones de los escenarios explorados en el trabajo de campo, haciendo alusión a los escenarios de un filme. Para aquellos lectores no familiarizados con el género de la escritura de guiones, se incluye en uno de los anexos (anexo #2) una breve explicación sobre los términos y abreviaturas utilizadas en estas instancias.

CORTE A INSERTO:

Inserto: plano, generalmente de corta duración, utilizado para expresar una transición espacial o temporal, o para mostrar un detalle muy específico, esencial para la narración.

Inserto metodológico

Antes de continuar con la organización del texto, tomemos un corto desvío para retomar algunos aspectos metodológicos sobre cómo se planteó la investigación y

qué tipo de acercamientos se llevaron a cabo en las varias instancias de trabajo de campo. En este eslabón, es importante enfatizar el rol de la iteración que explicaremos y discutiremos en varios de los capítulos de la tesis. Durante el trabajo de campo se fueron dando varias situaciones que se repetían, pero cada instancia era diferente a la anterior. Estas iteraciones son la base empírica de diversas discusiones planteadas en torno a las performatividades implicadas en las esferas de la producción ayacuchana.

La investigación está situada en un periodo específico desde el año 2008 hasta el año 2016, con trabajos de campo principales en varios viajes a la ciudad de Huamanga entre 2010, 2014 y 2016, pero también seguimientos de eventos en Arequipa, filmaciones y presentaciones en Lima. En estas instancias, se llevaron a cabo una combinación de diferentes pero complementarias estrategias según iban surgiendo las circunstancias y eventos en el campo:

- Seguimiento a los dos Encuentros de Cine Andino en Arequipa (2008 y 2013). Realicé registros en audio y video de los seminarios ofrecidos en ambos eventos para revisión posterior. Parte de estos registros son la base de recuentos y análisis que trabajo en los capítulos 4 y 7.
- Realización de entrevistas semiestructuradas y extensas a los realizadores principales. Durante los trabajos de campo, se llevaron a cabo dos momentos principales de entrevistas en noviembre de 2010 y de seguimiento en 2012. En algunos casos, se pudo dar seguimiento a algunos cineastas en estas dos instancias, lo cual enriqueció aspectos y discusiones que me iba encontrando y que podía contrastar entre los momentos de la producción ayacuchana. Al mismo tiempo, surgieron nuevos actores para considerar en la investigación, que si bien no fueron integrados a plenitud en lo discutido en la tesis, ayudaron a expandir el campo de las personas involucradas en las producciones ayacuchanas y en particular la perspectiva de los propios actores (esta vez en el sentido teatral y performativo) de las películas. Esto

ocurrió cuando entrevisté a varios actores que participaban en la producción de Jaime Pacheco, *El pacto* (2014).

- Seguimiento de la producción *in situ*. Observación de las formas y dificultades en la organización y grabación de escenas en los filmes *Pueblo maldito* (2014) y *Ana María, la voz del valor* (2014), producidos por Lalo Parra y su hijo Piero Parra. En estas instancias, surge la participación activa como actor en las propias escenas que se estaban grabando en dos momentos. El primero surgió de forma espontánea e improvisada durante una grabación en el Museo Cáceres en Huamanga, en agosto de 2021. Esta es la principal experiencia que trabajo en el capítulo 4. La segunda ocasión surgió posteriormente en 2014, cuando estaban grabando algunas escenas adicionales en Lima para el filme *Ana María, la voz del valor*. Ambas instancias ayudaron para reflexionar sobre el rol de la actuación en la producción ayacuchana, aunque solo una es descrita y analizada en la tesis.
- Participación y observación de tres instancias de exhibición en el Teatro Municipal. Si bien la investigación no se planteó como una exploración en torno a las prácticas de exhibición y circulación del cine ayacuchano, se presentaron estas instancias que dan cuenta de las prácticas particulares y dificultades en la difusión y exhibición de las películas ayacuchanas en el contexto de la misma ciudad de Huamanga. El poder asistir a tres momentos y presentaciones de diferentes películas en este recinto me permitió problematizar las concepciones y efectividades de la exhibición en Huamanga.

Se complementó con la oportunidad de darle seguimiento a la presentación y prácticas de promoción de la película *Ana María, la voz del valor* en mayo de 2014. Esta experiencia sobrepasa el ámbito del Teatro Municipal, pero está recogida en el corto video que aparece al final del capítulo 6. He visto pertinente añadirlo para dar cuenta de los aspectos visuales y sonoros que están implicados en estas prácticas de promoción local de los filmes ayacuchanos.

- Desde antes del trabajo de campo en Huamanga, se han ido recopilando diversos materiales que estuvieran *online* sobre los realizadores, las reseñas y críticas a los filmes, recuentos de la producción ayacuchana en algunos blogs y los pocos filmes o tráilers que podían ser accesibles. Aparte de esto estaría la búsqueda bibliográfica en revistas y periódicos. La información en internet está muy desperdigada o también deja de aparecer en algunas páginas web o blogs con el tiempo. Todo proceso de investigación conlleva al final la elaboración de un archivo. En este caso, se han recopilado varios materiales visuales y sonoros que no han podido ser integrados al texto. Hay dimensiones visuales, materiales y sonoras que solo se pueden presentar parcialmente en lo textual. En un momento de la elaboración de la tesis, pensé en elaborar un formato multimedial/ multimodal, como los libros contruidos dentro de la plataforma *Scalar*¹. Sin embargo, esto ameritaba un trabajo adicional de diseño e implementación que rebasaba mis recursos y tiempos.

Adicionalmente a estas estrategias metodológicas, es importante señalar las instancias de conversaciones informales, previo a las filmaciones, en almuerzos, pausas o esperas de las producciones y eventos, así como en momentos posteriores a las proyecciones, que constituyen ámbitos importantes en donde muchas veces se expresan sentires y opiniones que no son completamente explicitadas durante las entrevistas. Por último, quisiera mencionar que hay varios aspectos y experiencias investigadas en el trabajo de campo que no han podido ser incluidos en la tesis. Posteriormente me he percatado que quizás algunas de estas instancias podrían haber funcionado mejor para presentar temas y discusiones que trabajé en los diferentes capítulos, así como otras posibles avenidas que se dejaron de lado, como por ejemplo el aspecto de otros tipos de producciones audiovisuales más allá de los largometrajes de ficción en el ámbito ayacuchano. Este aspecto nos remite directamente a Malinowski, al preguntarnos qué tanto el enfoque teórico

¹ Ver: <https://scalar.usc.edu/works/>

alimenta nuestra perspectiva antropológica, pero a la vez debemos estar abiertos a lo que se nos presente en el campo que puede dirigirnos a otros devenires.

ENCADENADO A:

Encadenado: el encadenado es un tipo de transición audiovisual donde la última imagen del plano se va disolviendo mientras, en sobreimpresión, se va afianzando la primera imagen del plano siguiente.

(FLASHBACK)

Flashback: en una película, interrupción de la acción en curso para presentar los hechos que, ocurridos en un tiempo anterior, guardan relación con ella.

Breve contexto de la sociedad ayacuchana posconflicto

Entre 1980-2000 se dio el periodo más violento y sufrido en la historia reciente del Perú. La violencia política iniciada por el Partido Comunista del Perú- Sendero Luminoso (PCP-SL) al declararle la guerra al Estado peruano en Chuschi, Ayacucho, desencadenó una vorágine de muertes, desapariciones, violaciones y desplazamientos forzados que afectaron especialmente las zonas rurales andinas y la selva central. El informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003) dio cuenta de estos sucesos y también del rol que tuvo la respuesta del Estado por parte de las fuerzas armadas, que generaron más violencia entre una población mayoritariamente quechuahablante y de comunidades indígenas amazónicas. Si bien varios filmes ayacuchanos se remiten a situaciones y vivencias durante este periodo doloroso de la historia reciente, la producción ayacuchana surge en los mediados de la década de los 90, en un momento del declive de la acción subversiva, pero a la vez de la constitución del régimen autoritario fujimorista.

Varias investigaciones sobre el CAI han sido enfocadas en las zonas y pueblos rurales de Ayacucho que habían sido afectados por el conflicto y se comenzaba a investigar el rol que habían tenido las rondas campesinas, las relaciones con el

Estado y las poblaciones retornantes a sus pueblos previo a la caída de la dictadura fujimontesinista y la entrega del informe de la CVR. Posteriormente viene un momento posconflicto ampliamente investigado dentro de los estudios sobre el CAI y los estudios de memoria, que va dando cuenta del espacio de memorialización después del trabajo de la CVR, la problemática de las políticas de reparaciones, las políticas del Estado, así como las diversas producciones culturales que van surgiendo y mostrando las circunstancias del pasado fragmentado (Milton, 2014). Comúnmente se tiende a relacionar el posconflicto con el tiempo posterior a la CVR, cuyo trabajo se llevó a cabo entre 2001 y 2003 y que constituyó un momento bisagra, una ventana de transición democrática y una esperanza por la búsqueda de justicia y reparación para las víctimas del conflicto. Ahora bien, esta coyuntura a partir del año 2000 también estuvo mediada por un auge de flujos comerciales y la apertura de la sociedad ayacuchana que iba constituyendo una nueva Huamanga, una ciudad que si bien tenía aún muy latentes las memorias vividas durante los años más intensos de la guerra interna, se abría a la reconfiguración de un neoliberalismo que iba moldeando las ciudades regionales.

Ulfe (2020) plantea que hay distintos momentos en lo que se denomina como el contexto posconflicto. Identifica un primer momento cuando se captura a Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso (PCP-SL), en 1992 y que coincide con los primeros años del gobierno de Fujimori. En esta coyuntura también se daría su autogolpe para aplicar una serie de medidas contrasubversivas, el proceso de pacificación nacional y la imposición de medidas económicas para liberalizar el mercado. Este proceso no abrió oportunidades para la justicia de las víctimas o la emergencia de reformas del Estado que tanto se necesitaba, sino que imperó el autoritarismo, el control de los medios, la represión y la imposición de una “memoria de salvación” (Degregori, 2003) para justificar el accionar de los actores del Estado ante una situación de crisis. A partir de los vladivideos y la renuncia por fax de Fujimori, se pasa al gobierno de transición de Paniagua (2000-2001). Esta transición trajo un segundo momento que significó la promesa democrática y la recuperación de las memorias y luchas por la justicia. Aunque como plantea Jave (2017), es a la

vez una transición inconclusa, que si bien generó una serie de reformas en subsiguientes gobiernos, estas se fueron transformando y diluyendo su peso e importancia en la esfera pública. Este momento de transición no pudo en tan poco tiempo consolidar políticas de Estado y afianzar temas pendientes en la esfera pública peruana de un conflicto que duró más de veinte años. Este momento prosiguió con una pugna constante por las memorias y las luchas antifujimoristas en cada elección. Por último, señala un tercer momento en 2017, cuando se otorga el indulto a Fujimori por parte del gobierno de Kuczynski, que posteriormente sería anulado. Habría que añadir que esta última coyuntura coincide con el control del congreso por los fujimoristas en 2016, quienes constantemente petardearon las iniciativas del Ejecutivo y que sería un preámbulo para todas las siguientes crisis políticas que hemos tenido desde entonces.

Como veremos en mayor detalle en el capítulo 2, donde intentamos esbozar una cronología del cine ayacuchano, podemos al menos identificar algunos momentos donde podemos situar los recuentos de varios cineastas ayacuchanos sobre la producción cinematográfica. Un primer momento sería el surgimiento de la producción ayacuchana, cuando se dan varios auges de la producción en el periodo 1996-2000, el cual coincide en parte con el primer momento del posconflicto, donde las memorias del conflicto estaban muy presentes, pero ya iban surgiendo nuevas coyunturas y problemáticas sociales en el ámbito urbano de Huamanga. Estos comienzos de la producción ayacuchana y su contexto social serán discutidos en el primer capítulo de la tesis. Lo interesante es que van surgiendo situaciones que ya no solo se remiten al tiempo del conflicto armado, sino a problemas actuales y sentires en estos periodos de la posguerra. Posteriormente, en un segundo momento entre 2002 y 2003, surge una competencia de los filmes con figuras mitológicas andinas. Los auges de la producción ayacuchana se estarían dando de forma esporádica y en una coyuntura social que se iba transformando en el contexto de Huamanga, pero entrelazados con los repertorios y referentes andinos. Será hasta 2010 cuando surja un nuevo auge que comprende la aparición de nuevos realizadores, una segunda generación, algunos que seguirían haciendo filmes y

otros que llegaron a filmar uno solo y se retiraron de la producción. Estos aspectos serán parte de lo que presentamos y discutimos en los capítulos 2 y 3. Este es el momento que coincide con los trabajos de campo, cuando se estaba dando un nuevo auge de la producción ayacuchana en 2010 y que se extendió aproximadamente hasta 2015-16. En este momento surgieron varias películas ayacuchanas en simultáneo, primero alrededor de 2010 y después entre 2014 y 2015. Exploramos una cronología del cine ayacuchano en el capítulo 2, como base para entender y mostrar la repetición de ciertos rasgos de la producción ayacuchana, pero también cómo se va transformando.

En el capítulo 2 abundaremos en las circunstancias y recuentos que algunos realizadores han dado sobre los momentos vividos durante el conflicto armado, pero también en cómo abogan por otras posibles miradas que sobrepasen el gran peso de las memorias y la denominación de Ayacucho como el lugar de la violencia, “el rincón de los muertos”. Varios realizadores y otros actores asociados a la producción ayacuchana abogarían por más bien considerar la producción artística en Huamanga como estandarte e identificación de la ciudad y de todo Ayacucho².

Si bien muchos de los referentes y producciones que hemos explorado en la tesis hacen referencia o evocan aspectos vividos durante el CAI, no nos hemos concentrado en la discusión y análisis del corpus de filmes que tocan esta temática de forma directa, ya sea como reconstrucciones dramáticas en los estilos del género de guerra o en forma de melodramas. Este ámbito ha sido del interés de algunas previas investigaciones (Valdez, 2005; Malek, 2016; Bustamante, 2017) y sigue siendo un interés primordial de otras nuevas investigaciones que están surgiendo recientemente (Torres y Aguirre, 2022; Ulfe, 2020; Ulfe, Godoy y Guerrero, 2022).

² Actualmente, la DIRCETUR (Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo) de Ayacucho, que es una entidad del Gobierno regional, en coordinación con las políticas nacionales del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, promueve en su página web una imagen de Ayacucho principalmente como destino turístico por su patrimonio arqueológico y colonial, el posicionamiento de su artesanía y el comercio. Sin embargo, no hay en ningún lado una referencia a otras prácticas artísticas de Huamanga, incluyendo el ámbito cinematográfico, que como veremos en la tesis es casi totalmente invisibilizado por la Gerencia Cultural de la municipalidad y otras entidades del Estado locales.

Como veremos en el capítulo 5, muchas de las producciones ayacuchanas se tienden a relacionar de forma directa o evocativa a los sucesos y aspectos del conflicto armado, pero en la tesis planteamos complejizar estas interpretaciones a partir de la red de citas y performatividades que estarían implicadas en la variedad de películas basadas en mitos andinos. Si bien la tesis no se plantea como un estudio de las representaciones que se han dado en el cine en torno a la sociedad ayacuchana cuando se encontraba inmersa en la vorágine de la violencia interna, me encontré con varios recuentos y reflexiones en torno a las experiencias vividas a mediados de los 90 y comienzos de la década del 2000 en la propia ciudad de Huamanga. Estos recuentos dan cuenta de las actividades culturales y sociales entrelazadas con el contexto social convulso que se vivía en esos momentos y posteriormente cuando ya iba menguando la actividad subversiva. Como veremos en la tesis, a partir del nuevo milenio van surgiendo otros flujos e influencias, tanto económicas como culturales, que van configurando un nuevo contexto social, imbuido en lógicas del mercado neoliberal que se entrelaza de forma particular en las ciudades de provincia con sus repercusiones culturales y subjetivas. Este último eslabón ha sido el contexto posconflicto en que he llevado el trabajo de campo y donde están situadas las experiencias y prácticas que exploro y analizo en la tesis.

DISOLVENCIA A:

Título en fondo blanco centrado

Organización de la tesis

La tesis está organizada en siete capítulos y conclusiones. A través de la tesis vamos desmenuzando los diferentes estratos de performatividades que están en juego dentro de los renglones del cine ayacuchano. A continuación, damos un bosquejo general de las facetas tratadas en cada uno de los capítulos:

Los primeros dos capítulos abordan una introducción al fenómeno del cine ayacuchano, sus comienzos a través del caso de la película *Lágrimas de fuego* y el

planteamiento de la investigación desde una perspectiva basada en las performatividades implicadas en diversas facetas de la producción ayacuchana. En el capítulo 2 se aborda con más detalle el contexto social de Huamanga, las principales tendencias en la producción ayacuchana y se incluye un esbozo de una posible genealogía de la misma y las características de varios cineastas que forman parte de la esfera cinematográfica local. Este capítulo permite situar a la producción ayacuchana en el contexto social posconflicto. Al mismo tiempo, también me permite presentar con más detalle a varios de los realizadores que, como los personajes de esta narrativa, cobrarán protagonismo en diferentes momentos de la tesis.

Desde el capítulo 3 hasta el 7 se enfatizan las problemáticas que enfrentan una serie de imperativos y performatividades implicadas en distintas pero complementarias esferas o escenarios del cine ayacuchano, desde el campo de la producción en Huamanga hasta el de los concursos y apoyos otorgados por el Estado a la cinematografía peruana y regional, así como la esfera mediática peruana relacionada con la cinematografía.

En el capítulo 3 se abordan las prácticas y discursos sobre la producción, las precariedades, tensiones y competencias desleales entre los cineastas, pero también las formas en que se enfrentan a estas circunstancias dentro de lo que se denomina como “precariedad creativa”. Este concepto se conecta con discusiones sobre los imperativos y transformaciones del trabajo creativo en contextos locales y globales de industrias creativas. En este capítulo, se comienzan a enlazar las diferentes performatividades implicadas en la esfera de producción, tomando en cuenta las performatividades organizativas, culturales y cinematográficas.

En el capítulo 4 nos adentramos a los aspectos relacionados con las prácticas actorales que nos topamos de forma fortuita dentro del trabajo de campo. En esta instancia, se explora desde la experiencia misma del investigador como actor, una entrada a la performatividad actoral y cómo esto nos dirige a un cuestionamiento de

los roles del investigador en campo y de la investigación sobre medios desde perspectivas performativas.

En el capítulo 5 se plantea primeramente un recorrido a los ámbitos sociales y los repertorios culturales andinos iterados en las películas ayacuchanas. A partir de cuatro ámbitos implicados en la performatividad cultural, nos adentramos a una discusión a través de la figura del *supay* alrededor de las eficacias en disputa dentro del medio de las performatividades culturales ayacuchanas en la modernidad local. Este capítulo plantea problematizar previas concepciones sobre las prácticas cinematográficas ayacuchanas y regionales, dando cuenta de las eficacias que están en pugna, los alcances de los repertorios andinos de figuras mitológicas y las transformaciones en busca de éxitos cinematográficos.

En el capítulo 6 se explora el entorno de la exhibición cinematográfica dentro de Huamanga, las formas locales de propaganda y lo que denominamos como performatividad medial implicada en estas prácticas. A partir de la experiencia en tres instancias de exhibición local en Huamanga, se cuestionan las eficacias y eficiencias comúnmente relatadas sobre estas presentaciones, así como un proceso de gentrificación en las prácticas de exhibición en el Teatro Municipal.

En el capítulo 7 se pasa a la esfera más amplia de los concursos, encuentros y asociaciones en el círculo mediático peruano. Se discuten las políticas culturales hacia la cinematografía peruana y específicamente hacia los cines regionales. Se debate la problemática de las capacidades, los alcances de las políticas hacia los cines regionales y específicamente al cine ayacuchano y la búsqueda por el reconocimiento.

Finalmente, en las conclusiones regresamos a presentar un balance de los aportes principales que plantea una perspectiva performativa al estudio del cine ayacuchano y cómo los aspectos que se han explorado etnográficamente pueden contribuir a nuevas perspectivas sobre la producción regional, la cinematografía peruana y a

repensar el apoyo a la producción filmica y audiovisual en espacios fuera de Lima. Hemos incluido un corto epílogo para dar cuenta de algunos derroteros más recientes que presentan tanto los alcances y límites de la investigación, así como los posibles futuros caminos del cine ayacuchano y de los llamados cines regionales.

Se supone que un tráiler incite al público a ver una película, pero deje en incógnita lo que veremos en la misma. No sé cuán efectivo he sido con este tráiler o introducción. Entre las formas cinematográficas y las tendencias explicativas/analíticas de la investigación de los medios, nos encontramos nuevamente con una serie de imperativos y performatividades en juego, lo que también nos interpela como investigadores y antropólogos en el campo de los estudios sobre medios y prácticas cinematográficas. Quizás no es una línea tan tenue como la experiencia vivida y la fábula, entre lo vivido y actuado al que hacen referencia Schechner y Turner, y con el cual comenzamos esta introducción. Dejamos en el lector ser aquel espectador o lector *in fabula* de estos escenarios del cine ayacuchano.

Pronto solo en cines...

FUNDIDO A NEGRO

Capítulo 1. En el centro de Huamanga: a modo de introducción a las performatividades en el cine ayacuchano

Se apagan las luces. Resplandece la pantalla.

EXT. Un sábado por la mañana.

Plaza de Ayacucho

Frente a la entrada al Centro Cultural de la UNSCH

Esperando para reunirme con algunos cineastas ayacuchanos junto a una de las columnas que cubre el pasillo frente al Centro Cultural de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, se veían pasar varias personas: estudiantes, mujeres con sus uniformes de recepcionistas y trabajadoras de los bancos, que ahora abundan alrededor de la plaza. También circulaban señoras llevando paquetes, hombres de traje y corbata, niños corriendo. Se escuchaba el tráfico que ya comenzaba a ser un poco más intenso, varios carros particulares, algunas camionetas 4x4.

Varios transeúntes paraban para darle un vistazo a los innumerables pasquines y periódicos que colgaban de las puertas de uno de los dos quioscos principales que están pintados como si fueran unos grandes retablos, portadores de las últimas noticias. La segunda vuelta para las elecciones municipales 2010 estaba por venir y ya la campaña presidencial estaba comenzando. Todos andaban atentos a cada noticia. No era para menos, se enfrentaban dos empresarios para la presidencia regional y uno de ellos con un pasado fujimorista.³

Acababa de llegar el día anterior a Ayacucho, con la expectativa de reunirme con los cineastas ayacuchanos en su propia ciudad. A algunos de ellos los había conocido en otros lugares, cuando presentaron sus películas en Arequipa y en Lima. Esa mañana, me despertó temprano una peculiar tonada de un silbido, que después me di cuenta era la música del camión de la basura. Tardé un poco en identificarlo. Para mi sorpresa, me percate que era la característica tonada del silbido de los soldados en *The Bridge on the River Kwai*, una de las clásicas películas de guerra,

³ Los dos empresarios que se disputaban la presidencia regional eran Wilfredo Oscarima Nuñez, que finalmente fue el que ganó con su agrupación Fuerza Regional, y Rofilio Neyra Huamaní, propietario de la compañía Inti Gas, dueño del equipo de fútbol y actualmente parte de la bancada fujimorista en el congreso.

ambientada en la Segunda Guerra Mundial.⁴ La película trata sobre un grupo de prisioneros de guerra aliados ingleses, que tienen que construir un puente bajo las órdenes de un despótico comandante japonés. De momento, se me aparecía un flash de imágenes: la marcha de militares los 28 de julio, la militarización de Ayacucho, Fujimori disolviendo el congreso en la tele. La ficcionalización de la realidad o la realidad de la ficción, de la fábula, se entrelazan y se confunden. La expresión se convierte en experiencia y la experiencia se reactiva en la expresión (Brunner, 1986). Todas las mañanas se escuchaba el silbido alegre y marchante. En la “ciudad de las iglesias”, como se le suele catalogar a Huamanga, no había campanas por las mañanas. Desde hace un tiempo ya no se escuchaban. Sólo este silbido.

La tarde anterior en reunión con Lalo Parra, este me había avisado de la próxima reunión que iban a tener el sábado con varios de los cineastas que formaban la Asociación de Cineastas Ayacuchanos. Se juntarían en el Centro Cultural de la Universidad de Huamanga. “Ahí espera y te puedes encontrar con Velapatiño, que también está viniendo”, me dijo con su característico fraseo. Ladislao Parra, más conocido como Lalo, “el Profe”, es un pintor, docente de Bellas Artes, actor y cineasta ayacuchano, con una larga trayectoria dentro del mundo artístico de Huamanga. Los que lo conocen opinan que tiene un humor muy peculiar, que hasta a los más tristes los pone a bailar. Camina casi siempre con un sombrero a lo John Ford, el famoso cineasta norteamericano conocido por sus películas *western*. En su vida ha tenido innumerables roles, desde baterista de una banda de rock a cómico ambulante recorriendo medio Perú, de payaso en un circo a actor de teatro, de pintor y docente de arte a actor de cine, de actor de cine a cineasta ayacuchano. Este recorrido peculiar en su propia vida artística nos puede mostrar no solo la interacción de distintas esferas artísticas en Ayacucho sino también cómo estos cineastas están envueltos en un contexto más amplio, partícipes de una modernidad desbordada, como la llama Appadurai (1996). Con ello se refiere a esa experiencia contemporánea de modernidad vivida de diversas maneras en las periferias, que se

⁴ Se puede acceder al tema musical de esta película en el siguiente extracto: <https://www.youtube.com/watch?v=83bmsluWHZc>

nutre de las influencias y panoramas de los referentes locales ayacuchanos, pero igualmente y cada vez más de las influencias e imaginarios globales de la cultura comercial, los medios de comunicación masivos y la circulación de productos mediáticos alrededor del mundo. La trayectoria de Lalo Parra alude a un contexto previo a la violencia política en el cual Huamanga comenzaba a tener una conexión con influencias artísticas y culturales de otros lados, así como a la relación que tienen entre sí las diferentes manifestaciones artísticas en Ayacucho.

En una esquina del patio interior del centro cultural, mientras entrevistaba a Ramiro Velapatiño, realizador huanuqueño, iban llegando varios de los cineastas que son parte de la Asociación: Juan Camborda⁵ y su esposa Sary Medina, el propio Lalo Parra, Luis Aguilar, Lucho Berrocal y Carlos Martíez, camarógrafo y editor. En la otra esquina estaban ensayando y llevando a cabo talleres de actuación y *casting* para la próxima película del director Palito Ortega, *La casa rosada*. Estaban su esposa y productora Nelba Acuña y Héctor Turco, colaborador de Palito y creador del blog *Retablo ayacuchano*. Varios actores jóvenes ejercitaban sus líneas y se escuchaban sus voces al otro lado del patio. En un solo espacio se encontraban reunidos no todos pero varios de los principales realizadores de cine ayacuchano, en un lado del patio, mientras que en la otra esquina estaban los colaboradores de Palito Ortega, quien ha sido ganador del premio de Conacine a largometraje de ficción (un premio que usualmente solo ha sido ganado por cineastas limeños) y era uno de los cineastas con más lazos con productores y la esfera de producción en Lima. En este escenario, varias de las tensiones que hemos identificado anteriormente (Quinteros, 2011) para el panorama amplio de los cines regionales se reiteran al nivel local con sus respectivas particularidades y problemáticas.

⁵ Juan Camborda fue presidente de la recientemente formada ACRIP (Asociación de Cineastas Regionales e Independientes del Perú) que surge a partir de la necesidad de tener representación del cine independiente y regional en las propuestas de ley cinematográfica en el Perú. En 2016 fue elegido presidente de la recién formada ASICAY (Asociación de la Industria Cinematográfica Ayacuchana). Este contexto más reciente rebasa el ámbito de esta investigación, pero se discutirá en parte el rol de las asociaciones y vínculos en el capítulo VI.

1.1 Tensiones principales en el cine ayacuchano

Nos remiten a la tensión principal entre querer mostrar sus propias historias regionales, reiterando la música, los lugares, paisajes, tradiciones orales y mitos andinos que los diferencian de los filmes producidos en Lima y, al mismo tiempo, el deseo de la mayoría de cineastas de alcanzar la calidad y performance de los más reconocidos filmes nacionales, siguiendo los cánones de la producción comercial, para poder entrar a los circuitos de exhibición comercial en Lima o participar de los festivales de cine, así como lograr un reconocimiento mayor y conectar con otras audiencias. Este dilema es parecido a la situación que enfrentan otros productores de medios indígenas o minoritarios, un tipo de contrato faustiano (Ginsburg 1991) con las tecnologías fílmicas, que permiten una cierta libertad, pero los confinan dentro de las convenciones y prerrogativas dictadas por estas técnicas, por el mercado del entretenimiento y por los medios de comunicación de masas. ¿Por qué estos filmes deberían ser catalogados como cine regional o provinciano si al mismo tiempo hay un deseo por ser parte del cine peruano? ¿Qué involucra esta disyuntiva?

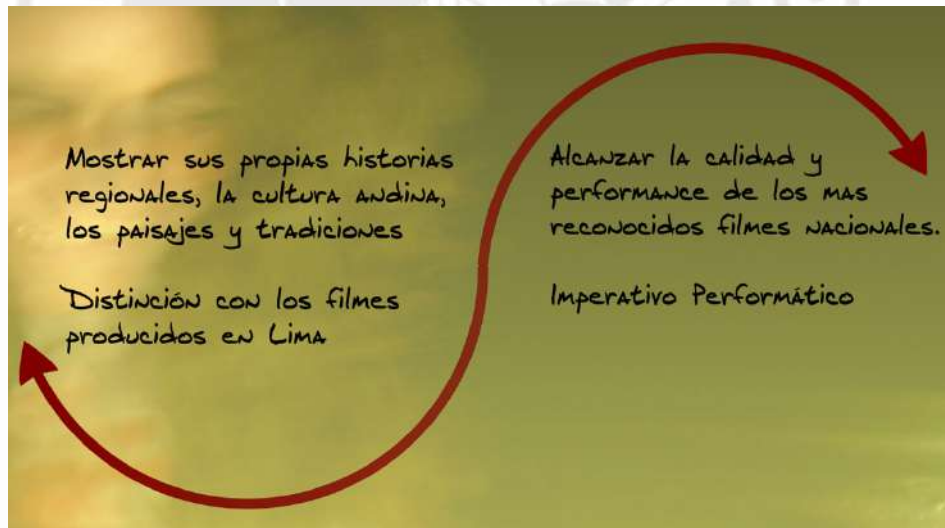


Fig. 1 Tensión principal en el cine ayacuchano (elaboración propia)

Tomando en cuenta esta disyuntiva, planteo que las maneras en las que se posicionan estos cineastas, sus formas de producción, sus filmes y circuitos de presentación se sitúan dentro de una cultura pública peruana pensada, siguiendo a

Appadurai y Breckenridge (1995), una “zona de debate cultural” en donde están en constante disputa lo que se toma como lo andino, lo nacional, lo regional, e incluso lo público o, más precisamente, lo que debería estar contemplado dentro de lo público. Mi argumento es que esta práctica mediática del cine ayacuchano, que es a la vez precursora e integrante del fenómeno más amplio comúnmente denominado como los cines regionales, está en relación y tensión con otras producciones, actores, instituciones y prerrogativas involucradas en esta cultura pública. En otras palabras, el cine ayacuchano debe ser entendido dentro de una dimensión más amplia: una cultura pública que incluye una esfera mediática más extensa, así como a las industrias culturales, al Estado en la forma del Conacine⁶ (ahora DAFO⁷), a los diferentes actores, grupos sociales y medios de comunicación que producen y distribuyen distintas imágenes de lo andino, lo ayacuchano, lo peruano. Dentro de este entretejido de relaciones y tensiones, uno se puede preguntar en qué medida este cuerpo heterogéneo y diverso de cineastas estaría imaginando y reconstituyendo nuevas avenidas de debate no solo sobre la representación, reinención y transformación de lo andino en la modernidad local, sino además promoviendo la participación de actores y agendas históricamente marginadas en la cultura peruana, abriendo paso a la conformación de una cultura pública más democrática.

Sin embargo, al mismo tiempo, puede ser que, en su afán de acomodarse a los imperativos performativos de la producción capitalista neoliberal, representados en las producciones fílmicas más comerciales, estos cineastas estarían en el proceso de ser incorporados y descartados, terminando más bien por reordenar su

⁶ A partir del año 2006, el Conacine convocó a un concurso extraordinario de proyectos de obras cinematográficas de largometraje, exclusivo para las regiones del país. Este certamen se suspendió en el 2008, aunque se ha reinstaurado para el año 2009, pero aún está pendiente el presupuesto final que debe ser estipulado por el gobierno. La suspensión del concurso generó mucho malestar entre los cineastas regionales al quitarles el único espacio de apoyo ofrecido por el Estado.

⁷ Después de la conformación del Ministerio de Cultura en el 2010, esta entidad ha cambiado de nombres pasando por las denominaciones DICINE a DAFO, Dirección del Audiovisual, Fonografía y Nuevos Medios. En las discusiones relacionadas con esta entidad gubernamental hemos decidido mencionar la entidad del momento y poner en paréntesis su última iteración como DAFO. Si bien no nos concentramos directamente en las políticas implicadas para estos cambios dentro de esta entidad, nos interesa dar cuenta de estas transformaciones que también reflejan cambios de regímenes de performatividad y nuevos imperativos para la gestión cultural.

producción, consumo y lenguaje para adaptarlos al desarrollo capitalista. Aquí entran los factores de competencia y distinción entre los propios realizadores, más explícitos en algunos casos que en otros, pero ejerciendo un rol predominante en el interés por destacar y posicionarse ante el resto de sus colegas⁸. Al mismo tiempo, habría que considerar que la problemática es incluso más compleja y, como veremos en los siguientes capítulos, la consideración de los contextos de producción, los productos fílmicos, la exhibición y circulación del cine ayacuchano nos proporcionan un panorama en donde estarían envueltos y en constante tensión diferentes regímenes de performance.



Fig. 2 Algunas películas en los principios de la producción ayacuchana

Si bien varios de los cineastas han colaborado entre ellos en el pasado, incluyendo a Palito Ortega, existe una tensión entre la figura de Ortega y varios de los otros cineastas, que hasta cierto punto recrea recelos, traspies y acusaciones que han surgido en varias ocasiones durante la historia del cine ayacuchano. Al principio de la producción ayacuchana, José Huertas y Melinton Eusebio al lado de Lucho Berrocal trabajaron juntos para sacar adelante la primera película ayacuchana llamada *Lágrimas de fuego* (1996). Lucho Berrocal ha participado como actor y después como colaborador en varias producciones desde la primera película de

⁸ Aunque hay interés por constituir una más amplia convocatoria, presencia e integración, como en el esfuerzo para formar la Asociación de Cineastas Andinos del Perú y la organización del Encuentro de Cine Andino, cada región –y más aún cada realizador– avanza por su lado.

Palito, *Dios tarda pero no olvida* (1997), y Lalo Parra fue el actor principal en cuatro de las producciones de Ortega, incluyendo *Dios tarda pero no olvida* y su secuela, así como *Jarjacha II* (ver fig. 2). Sin embargo, Ortega se ha distanciado de la producción de los otros realizadores tras haber ido mejorando sus producciones, al ir afianzando una colaboración más estrecha con técnicos y realizadores de Lima. Ortega forma parte de la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú (APCP), que congrega a los principales directores y productores reconocidos de la cinematografía peruana, y también ha ganado varios premios principales del Conacine. Su trayectoria refleja en parte el deseo y esfuerzo por mejorar la producción y alcanzar los estándares de producciones cinematográficas al nivel comercial internacional, producciones que terminen siendo proyectadas en 35 mm (actualmente ya se ha consolidado el formato digital de proyección DCP), que ya lo ha logrado en el caso de su película *Rincón de los inocentes* (2005) y en la más reciente *La casa rosada*⁹. Después de los talleres que se efectuaron en Lima en abril de 2011, que contaron con la participación de más de 150 cineastas regionales, surgió un sentir generalizado dirigido a la necesidad de mejorar las producciones.¹⁰ Posteriormente se llevó a cabo el Primer Taller de Capacitación Audiovisual Ayacucho 2012, que formó parte de las actividades de capacitación que comenzaron a promover DICINE (DAFO) junto con ACRIP (Asociación de Cineastas Regionales e Independientes del Perú).¹¹ Los propios cineastas constantemente hablan sobre la necesidad de mejorar las producciones, pero la brecha entre las competencias técnicas de las producciones regionales y las que cumplen con estándares internacionales sigue abierta. En esta instancia podemos ver un aspecto de lo que más adelante denominamos las performatividades tecnológica y organizativa en la cual estarían también envueltos los realizadores ayacuchanos.

⁹ La Casa Rosada ha sido estrenada póstumamente en el 2018, debido al lamentable fallecimiento del realizador Palito Ortega. Ha tenido una gran acogida y fue presentada actualmente en varias presentaciones en Lima, así como generando interés académico.

¹⁰ Al mismo tiempo, en estas reuniones de cineastas regionales han surgido divisiones y discusiones entre los mismos cineastas, rumores que han afectado la constitución de un movimiento más grande conjunto de los mismos.

¹¹ Desde el 2017, se han llevado a cabo varios talleres de desarrollo de proyectos cinematográficos en Huancayo, Cusco y Cajamarca por parte de las actividades de DAFO. Ver: <http://dafo.cultura.pe/category/formacion/iniciativasformacion/tallerdedesarrollodeproyectos/>

1.2 Aspectos distintivos de la producción ayacuchana

Al mismo tiempo se presentan las peculiaridades de la producción de Ayacucho, un espacio que se identifica como el lugar en donde comenzó la ola de producciones regionales, pero al que Lima, tanto los críticos de cine como los medios de comunicación, hasta hace muy poco no le prestaba mucha atención o incluso se le denominaba de forma despectiva. Con la película *Lagrimas de fuego*, realizada en 1996, se marca el comienzo de una cadena de producciones regionales que ha alcanzado más de 200 largometrajes, que sigue expandiéndose y que da lugar al surgimiento de nuevos realizadores y películas en otras regiones del Perú.¹² Si consideramos que Lima se ha construido históricamente como el lugar del poder y centro del Estado nación, supuestamente el único vínculo con el mundo moderno, y simultáneamente se ha considerado al resto del país como un territorio fragmentado y desconectado del resto del mundo (Cánepa 2006), la continua y diversa producción de filmes regionales constituye un gran logro, dadas las características centralistas de la producción fílmica nacional. No obstante la participación esporádica de algunas películas en entornos de festivales locales y algunos internacionales, la gran mayoría de las producciones regionales se mantiene en sus circuitos locales y en regiones. Esta brecha con la producción nacional que se proyecta en cines comerciales y festivales nos remite a una serie de aspectos dentro de una performatividad mediática y lo que denominaremos como performatividad cinematográfica.

Aunque la producción ayacuchana quizás ya no tenga el ímpetu que tuvo entre los años 2003 a 2004, ha habido una producción consistente y actualmente está recobrando un auge. La producción parece seguir ciclos de baja y alta productividad. No solo los cineastas involucrados desde los principios de la producción ayacuchana están haciendo nuevas películas, sino que han surgido nuevos realizadores con nuevos proyectos y existe un deseo por parte de varios actores por

¹² Esta cifra sobre las producciones regionales la tomo de la recopilación de Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria en su reciente investigación sobre los cines regionales (Bustamante y Luna Victoria, 2017).

producir sus propias historias. Esta tendencia de querer mostrarse y expresarse a través de la realización cinematográfica no solo se relaciona, como comúnmente se remarca sobre estas prácticas alternativas, con la mayor accesibilidad que existe ahora para hacer uso de los medios digitales, propiamente el video digital, lo que sería un aspecto de la performatividad digital, sino también con un proceso de reproducción cultural que contempla tanto la concepción de drama social para los rituales (Turner, 1982) como la concepción de “comportamiento restaurado” de las performances culturales (Schechner, 1985). Al mismo tiempo, este proceso involucra los procesos de constitución en cineastas, pero también en agentes culturales de los propios realizadores. Lo que estaría en juego es cómo las subjetividades de los cineastas están siendo constituidas a través de su propia práctica cinematográfica (Ganti, 2012) en un entretejido de escenarios de producción, interacción con sus pares, espacios de difusión y circulación de sus propias películas.

Actualmente en la esfera mediática ayacuchana podemos ver cómo se han constituido varios cineastas y cómo intentan consolidarse como grupo al intentar, a diferencia de otras regiones, conformar y mantener una Asociación de Cineastas Ayacuchanos que tiene su propio proceso de transformación. La dificultad en mantenerse al día con los cambios en las dinámicas de los cines regionales es un tema que hemos identificado al principio de la tesis. De todas maneras, están haciendo vínculos con otros realizadores de regiones o de Lima, a la vez que integran e inclusive son presidentes de nuevas asociaciones como la ACRIP o se van creando nuevas asociaciones como la ASICAY. La producción cinematográfica ayacuchana marcó la pauta inicial dentro del fenómeno de los cines regionales y presenta unas dinámicas particulares. En este contexto surgen varias interrogantes sobre la especificidad y particularidad de la cinematografía ayacuchana: ¿cuáles han sido las tendencias en las formas de producción?, ¿cómo se relacionan los diferentes actores que forman parte del cine ayacuchano?, ¿cuáles han sido las temáticas principales de sus producciones y el tratamiento de las historias, de la tradición oral, de los mitos andinos, la música, los paisajes andinos que se reiteran

en sus películas, y cómo están emparentadas con la acogida de varios públicos tanto locales como a nivel nacional e internacional?, ¿cuáles son sus relaciones con otros actores nacionales en la producción cinematográfica?, ¿cómo se muestran ante diversas audiencias, auditorios, espacios públicos y mediáticos en donde circulan los cineastas y sus propias películas? Estas interrogantes son las aristas que nos guiarán en la exploración del cine ayacuchano y están contemplados en los diferentes escenarios que planteamos como guía para este viaje performático. Como veremos más adelante, el principio de performatividad, al que hemos sugerido previamente, estaría cruzando a través de cada uno de los estratos que componen la producción del cine ayacuchano.

1.3 Entre la eficacia social de las películas y los imperativos de la producción cinematográfica

Flashback al patio interior. CC de la UNSCH.

Mientras esperábamos que llegara Luis Aguilar para irnos a un lugar para la reunión, comenzaron a comentar sobre una de las últimas películas que se habían estrenado en Ayacucho, la película *Supay, el hijo del condenado* (2010), de Miler Eusebio. Se comentaba que era muy frontal la violencia, que al público popular le atraía pero que también se habían quejado después de verla por sus constantes escenas sangrientas. Sin embargo, remarcaban que sin duda había sido el evento del año, la película del momento con mucha acogida (ocho semanas en cartelera). Algo que tuvo que ver fue el buen tino en la propaganda a partir de un spot en la radio y tv local: “Mami no quiero sopa. Cómete tu sopa o viene el supay”. Al mismo tiempo, Juan Camborda comentó que no era la forma de hacer películas, que debería de hacerse un mejor trabajo, sino después afectaría a las demás producciones y daría la sensación de que solo funcionan este tipo de películas. De forma indirecta, se estaba refiriendo a la propia recepción de su película *Secuelas del terror* (2010), que había sido presentada posteriormente en el año y la gente no entraba a verla porque la que querían ver era la del supay. Lo cual terminó de reflejarse en el último comentario que hizo Luis Aguilar, al afirmar que el morbo al fin y al cabo sí atrae a

las audiencias populares. Existe una tensión entre, por un lado, el arraigo de estas temáticas y formas de representación, y por el otro el deseo de una segunda generación de cineastas y de algunos de los primeros realizadores, de sobrepasar estas temáticas o trabajarlas de otras maneras, incluso con un interés por historias que se enfoquen en el contexto urbano. En esta instancia se desprende a la vez una tensión entre lo que compromete la eficacia social de una performance cultural en términos de llegada a un público ayacuchano, y las prerrogativas e imperativos de la producción cinematográfica a mejorar su performatividad en términos de calidad. Este es un tema que ha surgido en otros contextos populares de recepción de películas como el caso de las películas de la India y la conformación de Bollywood, así como también ha estado presente desde los comienzos del cine, en su carácter masivo o más bien de arraigo popular, que se antepone a los gustos y distinciones de una clase media en crecimiento.¹³ Ahora bien, este aspecto del espacio de la exhibición y la recepción de los filmes tiene sus propias características locales en el caso ayacuchano, que será materia del capítulo 6.



Fig.3 Afiches de películas ayacuchanas de terror

¹³ En el caso de la historia del cine peruano, aquel realizado principalmente en Lima, los comienzos de las presentaciones de cine en Lima tuvieron un rasgo más bien exclusivo para las elites de la época, como lo presenta Núñez Gorriti (2008).

Supay nos remite a toda una serie de realizaciones que desde el principio de la producción ayacuchana han proliferado y casi se han convertido en la referencia hacia el cine ayacuchano e incluso regional: producciones relacionadas a figuras mitológicas andinas llevadas al cine como la jarjacha, el pishtaco, el nakaq, una la cabeza voladora y ahora más recientemente el supay o el hijo del condenado, las figuras de los condenados, el aya tullu y aguardan aun su estreno otras por venir (ver fig. 3). Varios directores regionales y particularmente ayacuchanos han comentado sobre la gran acogida que terminan teniendo sus películas en sus pueblos y ciudades. A pesar de las claras deficiencias técnicas y del uso del lenguaje cinematográfico, la falta de *raccord*, saltos de eje, fallas en la actuación e incluso en la construcción del guion¹⁴, estas producciones regionales tienen una audiencia fenomenal que parece sobrepasar a la de los filmes hechos en Lima. Esto disloca las interpretaciones y apreciaciones eurocéntricas sobre estas producciones que comúnmente surgen desde Lima.

Cobran, entonces, una gran importancia los recuentos de estas presentaciones y la existencia de estas audiencias, las cuales no son consideradas en el ámbito limeño porque no se han medido en el *box office*, en la taquilla comercial. Además, estas presentaciones siguen siendo organizadas por los propios directores, por sus propios medios y en sus propios circuitos o zonas, con algunas excepciones como en el caso emblemático de Flaviano Quispe en el caso puneño, pero también del mismo Mélinton Eusebio en el caso ayacuchano que tránsito desde Huancayo hasta Cusco. Este carácter localista o regional de las presentaciones y circuitos regionales de exhibición hace difícil o casi imposible su seguimiento integral porque cada realizador se plantea su propia estrategia de difusión y muchas veces intervienen factores externos imprevisibles como la falta de recursos, las condiciones de las proyecciones que se efectúan en espacios abiertos o la competencia por asegurar locales entre diferentes realizadores. Sin embargo, a la vez, como señala Brian

¹⁴ El crítico de cine Emilio Bustamante constantemente se refiere a estos problemas de continuidad en las prácticas de los cineastas regionales como problemas de causalidad (Bustamante y Luna Victoria, 2017).

Larkin (2008), en estas instancias cobra gran importancia el trabajo de la etnografía de los medios que ha mostrado cómo los espacios del cinema, de la exhibición cinematográfica, son espacios sociales donde se reconstruyen y negocian identidades, roles e imaginarios, se provee la experiencia de modernidad como espacio de posibilidades imaginadas dentro de una lógica mercantil (Larkin, 2008). De tal forma, podemos ver cómo se podría estar promoviendo una reestructuración de lo público en el contexto peruano para que dé cabida a otras audiencias, a las audiencias provincianas, y a la identidad de estos públicos a los cuales comúnmente solo se les da importancia en Lima cuando se miran como los renglones emergentes y solamente en un espacio en particular: los conos. Los que llenan el MegaPlaza, los futuros chefs de “Un Perú que avanza”, un imperativo performático que solo alcanzarán los que se enganchen con la rueda de la fortuna macroeconómica.¹⁵ Esto nos plantea varias preguntas sobre las posibilidades de políticas culturales orientadas a estos públicos y a los cines regionales que serán abordadas en la última sección de la tesis.

En su libro *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry* (2012), Tejaswini Ganti ha discutido cómo la industria del cine indio se convirtió en lo que ahora se conoce como “Bollywood”, la única industria cinematográfica del mundo contendora de la maquinaria de Hollywood, con dimensiones globales, dentro de un cambio en la propia India que pasó de ser un Estado con una política “desarrollista” a uno abiertamente neoliberal. ¿Hasta qué punto las prácticas de los cineastas ayacuchanos también están entrando en una transformación por las competencias y discursos que se plantean en este orden? El énfasis por una cultura del emprendedor y las dinámicas del propio mercado neoliberal estarían implicadas en este imperativo performático (Cánepa, 2020) por mejorar sus producciones, tanto en términos técnicos, organizativos y estéticos.

¹⁵ El Encuentro de Cine Andino fue auspiciado dentro de las actividades culturales programadas para las reuniones previas a la APEC en Arequipa. Durante todas estas reuniones, el gobierno empujó una imagen del Perú con grandes ventajas para las inversiones y para realizar negocios más competitivos. Se entrelazaron diferentes agendas y performatividades durante este evento.

Si bien predomina la temática de las figuras y monstruos mitológicos andinos en toda una serie de películas ayacuchanas, también hay otra tendencia que ha tratado de forma frontal las vicisitudes del conflicto interno, con recuentos de la experiencia de las rondas campesinas, del caso específico de los periodistas en Uchuraccay, de la violencia de los militares en la propia Huamanga, del caso de torturas y desapariciones durante el conflicto armado interno (CAI) y, más recientemente, de las repercusiones psicológicas y sociales posconflicto. El propio recuento y reiteración de las experiencias y eventos de la violencia interna, profundamente sentida en la región de Ayacucho, están implicados en un debate por la memoria dentro de una cultura pública peruana, donde intervienen varios frentes y actores en sus encarnaciones mediáticas. En el contexto del cine ayacuchano surgen varios filmes que se insertan en este debate sobre la memoria y diversas visiones sobre el CAI. Estarían las primeras películas de los directores ayacuchanos Luis Berrocal y José Huertas, como *Gritos de libertad* (2003), que relata la historia de una ronda campesina en la lucha contra Sendero desde la narración de una senderista y presenta una visión altamente crítica del accionar del ejército en esa época, algo que también reflejan las películas de Palito Ortega. Recientemente está la película de Juan Camborda, *Secuelas del terror* (2011), una especie de thriller con influencias de *Taxi Driver* (1976) pero más aún de la propia película peruana *Días de Santiago* (2004), ya que relata la historia de un soldado, un comando, que regresa a Ayacucho y comienza a trabajar como guardián (clásico guachimán) en una casona en las afueras de la ciudad. Está traumatizado y tiene alucinaciones recurrentes. Piensa que todos alrededor suyo son terroristas y por ende termina asesinandolos. Estas producciones y varias otras estarían movilizando, sacando a la luz memorias aún latentes, que se disputan un lugar ante otras variadas manifestaciones mediáticas sobre la época de la violencia interna y el posconflicto. Estos filmes están movilizando “estructuras de sentimiento” que van más allá de una identificación con personajes o historias andinas. La fuerza de la experiencia mediática es poderosamente *sinaestética*, tremendamente corporal (Appadurai, 1996). Otra vez ocurre una reiteración de aspectos vividos, experienciales en la pantalla, que se resignifican, se rehacen o se replican. Se iteran memorias latentes

que están implicadas dentro de las diferentes capas de lo audiovisual y esta reiteración las reconstituye, las resignifica en el contexto contemporáneo, como ocurre por ejemplo con aquello que tomamos como “lo andino”. Desde la etnografía de los medios, varios antropólogos han remarcado sobre la necesidad de dar cuenta de las propiedades materiales y sensoriales de los medios en los estudios de medios. Ginsburg, Larkin y Abu-Loghod (2012) argumentan sobre la necesidad de explorar también los aspectos subjetivos de los medios y sus contextos socioculturales. Siguiendo esta sugerencia, estaremos indagando en lo que nos proporciona la perspectiva de la teoría de la performance, la antropología de la experiencia y la teoría de cine que trata aspectos corporales y materiales de la experiencia del espectador. ¿Hasta qué punto estos filmes están involucrados en trabajos de la memoria, de “confrontar la memoria con la realidad que generó el recuerdo” (Jelin, 2012)? Estos aspectos se discutirán en el capítulo 5, cuando toquemos los repertorios ayacuchanos y sus performatividades culturales, mediales y cinematográficas.

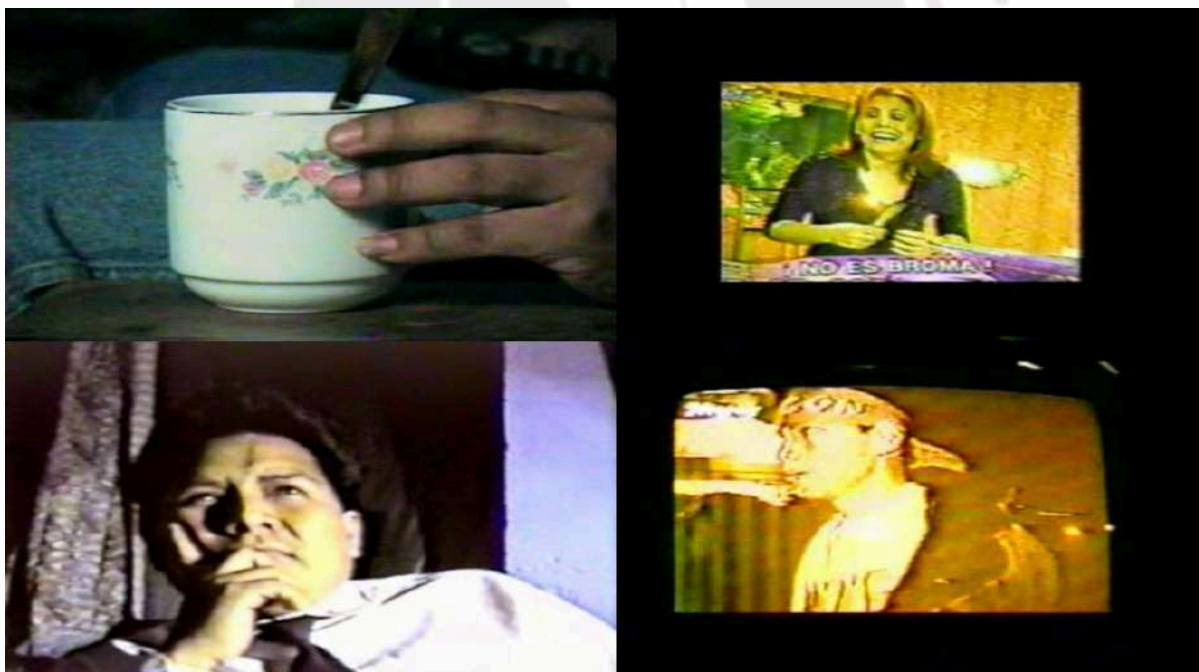


Fig. 4 Fotogramas del inicio de *Lágrimas de fuego* (versión del reestreno en 2001)

1.4 *Lágrimas de fuego*: relectura del posconflicto y el principio de performatividad como eje de la investigación

Corte. Primera escena en la película *Lágrimas de fuego*.

Plano corto a una taza y una mano que la sostiene, un tanto nerviosa. Se escucha la voz de Magaly Medina en un televisor colgado en una pared: “Un nuevo terrorismo en Ayacucho”. Aparecen imágenes de unas pandillas corriendo por la ciudad de Huamanga, se ve a un señor sentado en un sofá mirando la tele atentamente y moviendo la cabeza. Vemos las primeras imágenes de la película *Lágrimas de fuego*, la primera película ayacuchana que abriría una serie de producciones regionales. Ahora bien, algunas de las imágenes que se presentaban en el reportaje de Magaly TV eran de la película, que pasaban como si fueran las acciones de las pandillas que comenzaban a proliferar en el Ayacucho de los noventa. También es apenas en esa década en que vuelve a aparecer la prensa escrita en Ayacucho, con diarios como *La Calle* o *La Voz de Huamanga* (Zapata, 2010). A partir del 95, la primera serie de artículos sobre grupos de jóvenes violentos que se dedicaban a actividades delictivas y que comienzan a catalogarlos como “pandilleros” apareció en el periódico *La Calle* (Strocka, 2008). La película se terminó en 1996, casi coincidiendo con el comienzo de la puesta en agenda de esta problemática en la esfera pública ayacuchana y que luego sería también noticia de notas sensacionalistas en varios periódicos y programas televisivos de Lima. Esta versión con el extracto inicial de Magaly TV fue posterior (2001), aprovechando que hacían un reportaje sobre las pandillas en Ayacucho y la primera película ayacuchana. Los cineastas, “ni tontos ni perezosos”, como el propio Berrocal relata este momento, volvieron a reestrenar la película con más de nueve semanas en cartelera, incluso pasándose en el cine Cavello, que aún era accesible para la presentación de películas ayacuchanas (Berrocal, 2008-2012). Es importante subrayar que esta primera producción no trata sobre una figura mítica andina ni un recuento de una situación concreta vivida durante los años de violencia interna, sino que más bien aprovecharon una situación actual que comenzaba a surgir en el contexto del posconflicto.

Lucho Berrocal ha elaborado un escrito sobre la historia del cine de Ayacucho a partir de su propia participación, dando cuenta de sus propias películas como de las que iban surgiendo en el panorama ayacuchano. En este escrito cuenta cómo al terminar de filmar la última escena de *Lágrimas de fuego*, con mucho esfuerzo y dedicación, haciendo posible el sueño de hacer cine en setiembre de 1996, fue “Martillo” (como llaman a José Huertas, director de teatro y también realizador) quien le puso el título de *Lágrimas de fuego* a la película.¹⁶ Berrocal menciona de dónde provino el nombre: “[...] Martillo (lo) sacó de un párrafo de una obra de Arguedas y también en honor a todos los sacrificios que nos costó hacer dicha película y por supuesto también al contenido de la película.” (Berrocal, 2008-2012). El título en realidad sale de un párrafo de la segunda carta que José María Arguedas le remite a Hugo Blanco, que estaba recluido en El Frontón, en noviembre de 1969:

Yo hermano, solo sé bien llorar lágrimas de fuego; pero con ese fuego he purificado algo la cabeza y el corazón de Lima, la gran ciudad que negaba, que no conocía bien a su padre y a su madre; le abrí un poco los ojos, los propios ojos de los hombres de nuestro pueblo, les limpié un poco para que nos vean mejor.¹⁷

La intertextualidad cobra un giro y media vuelta. Después de veintisiete años de esta carta, la primera película ayacuchana itera esta frase de Arguedas en las postrimerías del final de la violencia interna vivida en el Perú, dándole otros significados en la película. La conecta con la labor arguediana de romper el cerco entre las miradas limeñas elitistas y la reivindicación, estudio y lucha por la cultura andina quechua, tanto los sufrimientos como alegrías vividas en las antípodas del centralismo y las causas indígenas. Las brechas siguen presentes pero los contextos históricos son diferentes. El cine ayacuchano podría traer a la esfera pública peruana nuevas avenidas de debate sobre la representación, reinvención y

¹⁶ En un reciente post en su página de Facebook, Mélinton Eusebio argumenta cómo hubo una discusión sobre qué nombre ponerle a la película. El proponía que se llamara “Lágrimas de sangre” mientras que José Huertas planteaba el nombre que finalmente se le puso al filme. Hay que tomar en cuenta el carácter más colectivo e incluso errático en la producción de esta primera película, en donde intervinieron varias personas y por tanto existe una tensión que vuelve a resurgir cada vez que se vuelve a presentar la película. Ver el capítulo IV para leer una discusión más amplia de este fenómeno.

¹⁷ Carta de José María Arguedas a Hugo Blanco (1969).

transformación de lo andino en la modernidad local, haciendo conocer, mostrando al mundo, “que nos vean mejor”, como planteaba el propio Arguedas.

¿Qué conlleva este “nos vean mejor” en el contexto actual de la producción del cine ayacuchano?

Se conecta con los mismos comentarios recurrentes de los cineastas sobre ‘querer expresarse’, mostrarse al mundo, poner en escena sus propias historias, música, paisajes, personajes de su entorno y de los repertorios culturales de la tradición oral ayacuchana en constante tensión con la metrópoli limeña. Ahora bien, esto ocurre en un contexto social e histórico global como presenta Cánepa (2006), en donde se ha pasado de tomar la idea de la cultura como diferencia a hacer notar como presenta Yudice (2002) la instrumentalización de la diferencia para otros fines. Esto nos remite a una concepción performativa del quehacer cultural, donde la cultura se ve como recurso. Yudice plantea que la cultura como recurso está ligada a una gama de actividades y necesidades: a la generación de desarrollo, a la necesidad de expresión, de reforzar la identidad y autoestima, entre otros ámbitos.

De acuerdo a McKenzie (2001) estamos viviendo procesos que indican la configuración de un nuevo orden de poder y saber, nuevas fuerzas que se han constituido desde finales de la Segunda Guerra Mundial, que están tomando prominencia desplazando mecanismos disciplinarios y expandiéndose globalmente. McKenzie identifica esta tendencia como un imperativo performático que estaría presente ahora en varias facetas y esferas culturales, sociales y tecnológicas contemporáneas: “*perform or else*”, “*performa o ya fuiste*”, si lo ponemos en términos peruanos. Se constituyen una serie de retos para performar en distintas esferas para lograr la eficacia social en el caso de las performances culturales, la eficiencia organizacional en las corporaciones y empresas para, entre otras cosas, aumentar la productividad y la efectividad tecnológica en varias ramas de las ciencias aplicadas, en, por ejemplo, la efectividad de poder llevar a cabo una tarea específica. Este principio de performatividad se ha convertido en un paradigma en varias facetas de nuestras vidas, sino ya en todas. No quiere decir que lo disciplinario ha desaparecido, más bien que estas otras formas están tomando, si

es que ya no han tomado, predominancia. Este imperativo performativo se define por el principio de mostrar hacer (Schechner, 2002), que se presenta como la condición para ser. En este régimen performativo, Cánepa (2006) enfatiza que no se requiere que los sujetos sigan o se comporten de ciertas maneras precisas, lo cual supone un orden de poder basado en la disciplina. Más bien, los sujetos participan de forma creativa y transformativa en el sistema por sus propias iniciativas. No obstante, Cánepa advierte que este “[...] régimen guarda una paradoja: si bien por un lado otorga agencia a sus sujetos, por el otro es precisamente esta agencia la que resulta instrumental a un sistema que se construye sobre la base de la eficiencia. Una eficiencia que a su vez se mide en términos de la capacidad de marcar una diferencia” (2006: 27). En el contexto peruano, considerando la diversidad de experiencias y contextos culturales, se presenta una gran dificultad para poder imaginar y dar cuenta de esta heterogeneidad y multiplicidad de agentes y agencias culturales que están batallando por su espacio en la esfera cultural peruana. ¿Hasta qué punto esta gran variedad de prácticas y experiencias culturales estarían a la vez envueltas en este imperativo performativo, esta capacidad de marcar una diferencia como medida de eficiencia?

El argumento que quiero desarrollar es que el cine ayacuchano está inmerso en la prerrogativa de “una eficiencia que a su vez se mide en términos de la capacidad de marcar una diferencia”. Dentro de esta perspectiva, lo que se ha convertido en fundamental es tener “la *disponibilidad de repertorios culturales*, así como *el dominio de mecanismos performativos y de las respectivas competencias* que estos implican para poder actuar en el mundo actual” (Cánepa, 2006: 27). Estas prerrogativas o imperativos performativos se vislumbran en los distintos estratos de la producción, actuación, exhibición y circulación del cine ayacuchano. En los diferentes escenarios explorados en varios trabajos de campo llevados a cabo tanto en la ciudad de Huamanga como en Lima y Arequipa, salen a relucir un entretejido de performatividades que iremos indagando en los próximos capítulos. Esta perspectiva igualmente resuena con los cambios de régimen que se han dado en el

Perú en torno a la constitución del neoliberalismo como un régimen cultural que se enraíza en las épicas y subjetividades del emprendedurismo, a través de las tecnologías del *marketing* y el *branding* como formas de gubernamentalidad neoliberal en diversos ámbitos culturales (Cánepa y Lama, 2020). Como discutiremos en el capítulo 5 con mayor detalle, la propuesta de explorar el cine ayacuchano desde un enfoque performativo propone una visión distinta a las formas en las que comúnmente se ha investigado e interpretado el fenómeno de los cines regionales y específicamente la producción ayacuchana. Presentamos un diagrama inicial de la interacción entre los regímenes de performatividad:

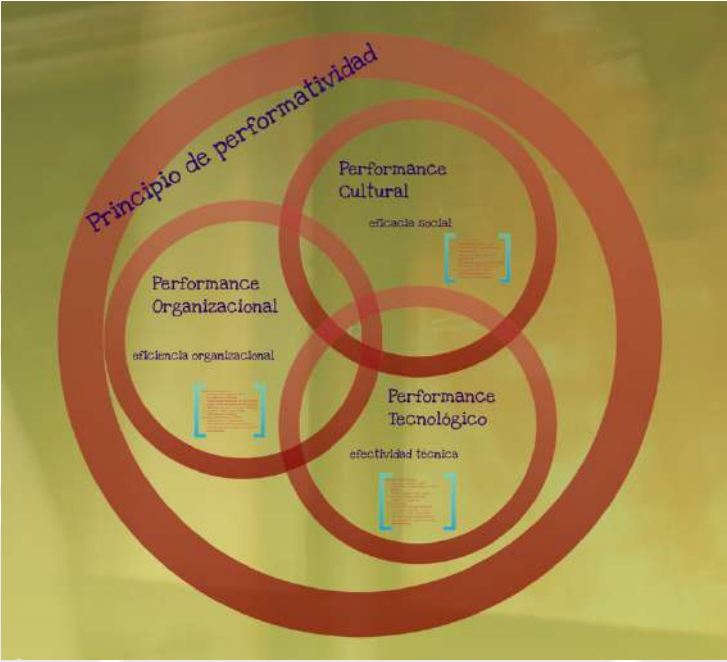


Fig.5 Diagrama de performatividades

A partir del diagrama que se muestra en la figura 5 surgen las siguientes interrogantes: ¿cómo se negocian y se performan estas instancias en el cine ayacuchano? ¿Cómo los cineastas ayacuchanos son capaces de poner en acción, poner en escena sus propios repertorios ayacuchanos, sus imaginarios, en el cine y negociar las respectivas competencias que implican la producción, difusión y circulación en una cultura pública peruana? ¿Cómo se intersecan, compiten y coinciden estas distintas performatividades, estos distintos pero entrelazados estratos de performatividad que estarían implicados en el cine ayacuchano? Estas

serían las preguntas y ejes principales que atraviesan los distintos pero interconectados escenarios que exploraremos en la tesis. Ahora bien, en el transcurso de la investigación nos topamos con algunos otros aspectos, como lo serían las condiciones flexibles e improvisadas de producción que nos conducen a discusiones en torno al rol de la producción creativa en el contexto posfordista y lo que se denomina como una “precariedad creativa” (Berg y Penley, 2016).

Un aspecto primordial con el que nos topamos fue que varias situaciones o escenarios en el trabajo de campo daban cuenta de una multiplicidad de performatividades en juego. Una misma situación podría conducir tanto a discusiones sobre la performatividad cultural y los repertorios ayacuchanos en juego, a performatividades organizativas sobre las formas de producción locales o incluso a las concepciones sobre las audiencias locales ayacuchanas y la tensión entre la eficacia social de los repertorios andinos llevados al cine y los deseos de los cineastas para sobrepasar los ámbitos locales. En los siguientes capítulos, hemos tratado de mantener instancias que nos dirigen, por un lado, a aspectos particulares de la producción ayacuchana, como también a un recorrido por las diversas performatividades en juego dentro de estos escenarios que hemos explorado durante los varios trabajos de campo: desde las condiciones precarias de producción, los aspectos relacionados al campo de la actuación, la dirección de actores y el rol del investigador como actor, la iteración de repertorios andinos en las producciones fílmicas, las concepciones de los realizadores sobre sus audiencias y la apertura a ámbitos más amplios donde se pone en juego la performatividad del cine ayacuchano en la esfera mediática peruana. Dentro de estos diversos escenarios de la producción ayacuchana, nos proponemos dar cuenta de los regímenes de performances implicados en los estratos de las prácticas y discursos de los cineastas ayacuchanos.

Capítulo 2: Prácticas, tendencias y genealogías en el cine ayacuchano

En este capítulo se plantea dar un panorama a las tendencias y genealogías principales de la producción ayacuchana. Al mismo tiempo, hemos incluido una breve cronología del cine ayacuchano, así como perfiles de los principales realizadores a los que haremos referencia durante el resto de la tesis. Nos parece importante incluir estas instancias para que se pueda comprender mejor las prácticas que se han llevado a cabo durante la historia del cine ayacuchano y nos permitan posteriormente adentrarnos en las problemáticas y performatividades implicadas en los diversos escenarios del trabajo de campo durante las instancias de filmación. A partir de este mapeo general también queremos comenzar a dar cuenta de algunas especificidades de la producción ayacuchana, la relación con el contexto e historia reciente de la violencia interna, así como algunas consideraciones y distinciones para el estudio del cine ayacuchano.

2.1 De filmes y grabaciones perdidas, tendencias iterativas e ímpetus cinematográficos

Los comienzos de la cinematografía ayacuchana se remiten a la grabación de *Lagrimas de fuego* (1996), la película fundacional. Sin embargo, la importancia de esta producción dentro de la misma historia del cine ayacuchano no surgiría hasta muchos años después. Mélinton Eusebio, guionista y codirector de la película, cuenta cómo él, siendo muy joven en ese momento, se unió con José Huertas para avanzar la película y así fueron uniéndose varios otros jóvenes, entre los cuales están Luis Berrocal como actor y asistente de producción, Jaime Pacheco como uno de los principales camarógrafos y la participación posterior de un productor, Machi Miranda, que dio los recursos e incluso trajo a los camarógrafos para la producción. Sin embargo, en esta producción participaron varios otros actores y colaboradores. La producción transitó por un sinfín de contratiempos, falta de cámara, falta de pagos concertados, tensiones entre los principales involucrados, tanto en la misma producción como posteriormente en la edición, que aún continúan hoy en día al

cumplirse veinte años del estreno de la película. Coinciden en ese momento no solo varios futuros cineastas de lo que se denominaría como cine ayacuchano, sino también las tensiones y formas de producción que caracterizan a varias producciones posteriores. También estarían presentes el interés por diferenciación, competencia, y recelo entre los cineastas, pero al mismo tiempo la colaboración y pathos de la realización ayacuchana. En parte, lo que denomina Tejaswini Ganti (2014) como “*sentiments of disdain and distinction*” (sentimientos de desdén y distinción) están presentes durante toda la historia del cine ayacuchano, pero cobran configuraciones que son propias de las dinámicas de producción, formas de relación y las subjetividades de los propios cineastas ayacuchanos. El interés por el cine, las propias historias de vida y experiencias de los diferentes cineastas presentan una diversidad que nos permite identificar algunas de las tendencias principales, prácticas comunes y problemáticas recurrentes. A la misma vez, se vislumbra el rango de diferenciaciones y tensiones, así como las características de los propios discursos y visiones de los cineastas sobre sí mismos, sus propias producciones y la producción ayacuchana.

Varios cineastas ayacuchanos, si no todos, comparten la visión del contexto cultural y social distintivo ayacuchano del cual se nutren para sus propias narrativas, pero también de la gran creatividad de sus actores y las ganas de hacer cine. Este aspecto podría argumentarse que es también compartido por otras regiones, cada una con sus características distintivas. Ahora bien, la distinción del contexto ayacuchano no solo se delimita al haber sido el epicentro de la violencia interna, del conflicto armado interno, la zona más dolida y afectada del enfrentamiento, o al amplio acervo de repertorios culturales provenientes de una mitología y tradición oral andina, o incluso a una historia particular de relación con las tecnologías y las influencias mediales globales en el contexto local. Más bien, sus rasgos distintivos se deben a la combinación de todas estas facetas. A la misma vez, la interacción entre estas diferentes esferas, algunas cobrando mayor importancia en ciertos escenarios, se entrecruzan con lo que iremos denominando como las performatividades implicadas en el cine ayacuchano. Se complejiza el tejido.

Muchas veces, en los recuentos sobre el cine ayacuchano o en general sobre los cines regionales, se ha enfatizado el planteamiento de que la mayor accesibilidad de los medios audiovisuales de producción y el abaratamiento y acceso a cámaras portátiles digitales son los factores predominantes en el surgimiento de este fenómeno y prácticas fílmicas. En el acercamiento que proponemos en esta investigación, las propias tecnologías, su accesibilidad, formatos y uso son parte de este entrelazado de performatividades que planteamos. Sin embargo, el peso que se le da a la determinación tecnológica no pone atención a la más compleja relación que está presente en los discursos y usos que los propios cineastas configuran en torno a las cámaras de video, los aspectos sonoros, las capacidades de posproducción y efectos especiales, así como las formas de proyección. Estos aspectos y discursos en torno a las tecnologías van también cambiando en el transcurso de la producción ayacuchana a la que hemos dado seguimiento. Lo cual señala la importancia de una mirada diacrónica en la investigación de medios.

Una mirada diacrónica a la producción ayacuchana nos provee la oportunidad de percibir la iteración de algunas tendencias, las formas en que se repiten, cómo algunas prácticas se mantienen y otras también comienzan a surgir o cambiar. Como plantea John Postill (2012), hay una necesidad por una aproximación diacrónica a las prácticas mediales, en su caso se refiere directamente a las prácticas en los medios sociales en la internet, para dar cuenta no meramente de los cambios en los medios sino también al cambio social¹⁸. Si el campo de la antropología de los medios se ha estado movilizándose hacia los estudios de los medios digitales, las prácticas en y a través de la internet, esto no quiere decir que campos con medios más “convencionales” hayan perdido pertinencia, especialmente cuando no han sido cabalmente estudiados desde una perspectiva

¹⁸ Postill aboga por estudiar no solo el proceso del cambio sino cómo se llega de un punto a otro en el cambio social en relación con los medios digitales. Esta fue una discusión llevada a cabo en los e-seminars promovidos por la Media Anthropology Network, bajo el título de “Theorising Media and Change”. Ver: <https://easaonline.org/networks/media/eseminars>.

antropológica en Latinoamérica¹⁹. A partir de las varias ocasiones de trabajo de campo que tuve ocasión de llevar a cabo desde que incursioné a la exploración de los cines regionales en 2008, me han permitido percibir estos cambios, pero también cómo se mantienen varias prácticas locales que tienen sus propias eficacias, eficiencias y efectividades.



Figura 6. Lalo Parra con cámara 8 mm, junto con los hermanos Béjar.

¹⁹ En el contexto latinoamericano, una gran parte de los estudios sobre medios de comunicación, y más específicamente sobre el cine, se han llevado a cabo a través de perspectivas de las comunicaciones y los estudios culturales enfocados en políticas culturales. No ha habido muchas aproximaciones desde una perspectiva influenciada por la antropología de los medios. Una de las pocas investigaciones ha sido la llevada a cabo por Jeff Himpele (2002) y más recientemente, el trabajo de Gabriela Zamorano (2018) en torno a las políticas de la producción de video indígena en Bolivia.

2.2 Genealogías en la producción ayacuchana

Flashforward: una cámara y un filme perdido

En abril de 2014, cuando ya esperaba haber terminado mi trabajo de campo, Lalo Parra, con quien habíamos estado en Ayacucho para algunas de las instancias de grabación de las últimas películas que estaban realizando junto a su hijo Piero, me había llamado para una escena que les faltaba grabar en Lima. Mi sorpresa fue encontrarme en el mismo momento con Lalo junto con algunos de los actores con quien había compartido en las primeras películas de Palito Ortega y en su propia producción *Uma, cabeza de bruja* (2005). Los actores que estaban presentes eran los hermanos Béjar, que habían actuado junto con Lalo en la primera y segunda instancia de *Dios tarda pero no olvida* (1997 y 98-99). Edwin Béjar había sido el protagonista Cirilo, el niño huérfano que migraba a la ciudad de Huamanga, en la primera película de Palito Ortega.

Una foto (figura 6) de esta ocasión trae a colación una historia previa que el propio Lalo me había contado sobre sus primeros acercamientos al medio filmico en Ayacucho. Una cámara super-8 en sus manos, sin filme, y la historia de un filme perdido. Lalo volvía a contar esa historia que ahora junto con los hermanos Béjar compartía previo a la filmación que estaba con su hijo Piero planeando para ese día en algún paraje de Jesús María, en Lima. Lalo cuenta que, a finales de los años 70, Felipe López, un artista y docente de arte que en ese momento había regresado de Francia en donde había estudiado cine, llegó a dictar un curso en la Escuela de Bellas Artes que se llamó Audiovisión Crítica. Lalo cuenta que es a partir de esa experiencia que le va interesando más el cine, comenzó a manejar un proyector de 16 mm y aprendió a parchar cuando se cortaba el filme. En ese contexto, fundaron junto con Felipe López el Cine Club Bellas Artes, compraron una filmadora con la escuela, y junto con varios estudiantes de Bellas Artes:

“[...] y con Felipe hicimos un primer cortometraje, un corto sobre las diferencias entre las clases sociales entre un estudiante de clase pobre con uno de clase alta. Diferencia de clases... el rollo del filme se mandó a través del Instituto de Cultura a Panamá para su revelado”. (entrevista a Lalo Parra, 2010)

Según cuenta, en algún momento el filme se perdió y nunca recibieron el rollo revelado. No se supo qué pasó con el filme, al poco tiempo después Felipe volvió a Francia y desapareció el curso. Sin embargo, quedaron en Lalo esas ansias del cine, que le provocaban desde entonces cuando actuaba o hacía teatro: “[...] el cine siempre me daba vueltas, yo hacía teatro pensando en cine”. En ese entonces Juan Acevedo, el conocido caricaturista, dirigía Bellas Artes en Ayacucho y siempre traía películas sobre arte desde Lima a través de las embajadas. En ese momento había el intento por parte del gobierno velasquista de plantear un nuevo currículo en las escuelas de arte, pero no llegó a prosperar.

Esta instancia da cuenta de un contexto previo en la producción ayacuchana a través del cual Lalo se posiciona como uno de los primeros involucrados en la movida de cine, como su primer contacto con el trabajo fílmico. Posteriormente estarían las primeras producciones de Germán Guevara, que la mayoría de los cineastas sitúan como un precedente a la producción ayacuchana de *Lágrimas de fuego* en 1996. También se posiciona la figura del cineasta Palito Ortega en esta coyuntura previa a la primera película ayacuchana, cuando remarca sobre el interés por hacer un proyecto que tenía como nombre “Chicha de jora”, pero que no llegaron a realizar al surgir varios inconvenientes. Sin embargo, varios de los miembros de ese primer intento de hacer una película ayacuchana terminaron realizando *Lágrimas de fuego*, cuando Ortega se retiró del proyecto.

Es importante remarcar que esta previa cercanía con experiencias cinematográficas por parte de Lalo Parra coincide con la presencia e importancia que fue adquiriendo la reapertura de la Universidad de Huamanga, en las postrimerías del auge de la violencia interna en Ayacucho. La apertura de la universidad se sitúa como un momento que tiende a reconocerse como uno de los eventos que llegaron a

transformar la ciudad de Huamanga previo a la vorágine de la violencia, ya que significó un incremento de la población urbana con estudiantes, docentes y administrativos que iban ocupando y dando otra cara a la ciudad. Como remarca Trinidad (2015), la experiencia de la reapertura de la universidad transformó a la ciudad, creando un ambiente más democrático, pero a la vez removió la ciudad en sus referentes aristocráticos, se pasó de las familias conocidas de la ciudad a la presencia cada vez más abundante de personas de otras provincias, de otros sitios, con otras costumbres y hábitos. De ahí quizás lo distintivo del argumento del filme perdido en cuanto a su representación de un choque entre estudiantes de diferentes clases sociales, en parte un reflejo de los cambios que se estaban llevando a cabo en Huamanga, así como de la efervescencia política que proliferaba en torno al discurso de la lucha de clases y los varios grupos políticos en abierta disputa.

Si bien las influencias externas que iban filtrando la vida urbana de Huamanga a finales de los 70 se han relacionado con la presencia cada vez más aguda de folletos de propaganda marxista y de la militancia política dentro y fuera de las aulas, la presencia de una circulación de películas extranjeras en regiones es un fenómeno muy poco estudiado o considerado. El único referente previo al que usualmente se hace hincapié es la experiencia del cine club Cusco y la denominada escuela del Cusco a finales de los años 50. Sin embargo, como veremos, el fenómeno del cine ayacuchano y la subsecuente proliferación de cines regionales en el Perú tienen genealogías y miradas distintas a las planteadas previamente para el caso de la escuela del Cusco o el trabajo de Wong Rengifo en Iquitos, que Bedoya (2017) identifica como las previas experiencias regionales de cine. Aunque haya algunos vasos comunicantes entre estas experiencias al nivel de la tensión latente históricamente entre el centralismo de la Lima metrópoli y las distintas regiones en el país, el cine ayacuchano alberga sus propias particularidades, genealogías y prácticas tanto en la producción, las temáticas y los contextos de exhibición.

De manera simultánea se iteran dos genealogías. Por un lado, la del propio Lalo, quien junto con un grupo de Bellas Artes, en el curso de Felipe López, había

realizado un primer corto que posteriormente se perdería, como antecedente de la producción ayacuchana. Por otro lado, la aparición de Lalo junto con los hermanos Béjar, actores de las primeras películas de Palito Ortega, que propiciarían no solo la producción cinematográfica en Ayacucho, sino también las primeras instancias de producción fílmica del propio Ortega, realizador que posteriormente ya se diferenciaría de estas primeras películas, pero que albergaría un rol pionero en la propia historia del cine ayacuchano.

A la misma vez, la cámara super-8 en la mano es también un referente a lo fílmico, como signo del CINE en mayúsculas, aquello a lo que todos los cineastas en menor o mayor grado tienden a aspirar, pero también al carácter amateur de la propia producción ayacuchana. Esto nos dirige a lo que estaríamos refiriéndonos como la performatividad técnica y los aspectos de la performance cinematográfica. Este aspecto amateur o artesanal de la producción ayacuchana ha sido criticado por varias personas y críticos de cine, hasta muy recientemente. Se remiten a la serie de recuentos en la producción ayacuchana en donde los propios cineastas contaban sus dificultades y retos para llevar adelante sus primeras producciones. Por ejemplo, Lucho Berrocal cuenta cómo para sus primeros filmes junto con José Huertas tuvieron que hacer pactos con otras personas para prestarse equipos de filmación, cámaras que después tenían que devolver y los dueños se quedaban con las cintas de las grabaciones, o los propios cineastas se peleaban entre sí y cada uno se llevaba su parte de las grabaciones y los productos no podían ser terminados. En este ambiente también repercutía la competencia por sacar primero una película sobre cierta figura mítica, o la falta de organización e improvisación en las propias producciones. Estos aspectos, como veremos más adelante, comprenden no solo tendencias iterativas en la historia del cine ayacuchano, pero también están envueltas en la propia reproducción del fenómeno. Nos encontramos con un entretrejido de iteraciones y citaciones de situaciones, contextos y prácticas dentro de la historia y derrotero de la producción ayacuchana.

Finalmente, estas genealogías se entrecruzan con los trabajos *Vicio maldito* y *Helme*, que Germán “Toro” Guevara, locutor de radio y productor en el canal 7 de la televisión local, había realizado a mediados de los años 80. En el caso de la producción *Vicio maldito*, fue una miniserie realizada para un canal de televisión local ayacuchano sobre los efectos y consecuencias del alcoholismo. La serie se grababa el fin de semana y se presentaba la siguiente semana. Tuvo una gran acogida en el público ayacuchano, que en la época vivía entre toques de queda. Posteriormente, lo editaría para presentarlo como una película en el año 2002. El caso del visionado de esta serie televisiva local en un espacio público en Huamanga nos remite a una experiencia de recepción que nos contaría Lucho Berrocal y que nos sirve como punto de partida para explorar toda una serie de situaciones sobre la propia exhibición de las películas y productos ayacuchanos en el contexto local.

La producción ayacuchana está en relación con otras formas artísticas en Huamanga y en un contexto que, si bien se caracteriza por la omnipresencia de la violencia política vivida y aún latente en los imaginarios y sentires de la población, también nos remite a prácticas culturales que han estado presentes en el ámbito ayacuchano en sus relaciones globales, con referentes y repertorios culturales de circulación global. Como veremos en los siguientes capítulos, los entrelazados de performatividades que hemos planteado como posibles aristas en la exploración del cine ayacuchano nos permiten no solo plantear la especificidad del ámbito local ayacuchano, sino cómo se negocia una íntima relación con ámbitos nacionales y globales de la producción cinematográfica. A la misma vez se contemplan las tensiones, brechas y posibilidades en este entramado que nos planteamos explorar de performatividad del cine ayacuchano. En este y los dos próximos capítulos, nos concentramos principalmente en el campo de la producción, o lo que denominaríamos como escenarios de producción, pero que muchas veces es difícil o incluso imposible separar de los otros ámbitos de la práctica cinematográfica, considerando el desarrollo del proyecto, las esferas de circulación y exhibición, así como otras esferas y actores involucrados en las mismas prácticas del cine ayacuchano.

2.3 Tendencias en la producción ayacuchana: del director como pulpo a la búsqueda de mejores producciones

En la primera visita que realicé a Huamanga me había topado, como mencioné en el previo capítulo, con el fenómeno que había creado la película *Supay, el hijo del condenado* (Supaywawa) de Miler Eusebio. Posteriormente, me estaría dando cuenta de la forma en que los propios cineastas comentarían sobre la película, pero también cómo producciones como el *Supay* (2010) remiten a un cierto estilo y tipo de producción imperante en los comienzos del cine ayacuchano pero que todavía en varios rasgos y prácticas puede verse que se siguen llevando a cabo.

Una de las prácticas más comunes que se van iterando constituye la forma en que el director es como un pulpo, como un hombre orquesta, multifacético, que es a la vez guionista, productor, camarógrafo, sonidista, actor y varios roles más. Es cierto que cada vez se han ido incorporando un poco más la diferenciación de roles de producción, pero como veremos en el próximo capítulo esta situación es aún muy imperante y se relaciona con varios otros aspectos: desde limitaciones en la misma producción, falta de recursos, pero también se relaciona con las capacidades y formas de resolver creativamente muchos aspectos de las mismas producciones, todo lo que conlleva un gran esfuerzo y sacrificio de parte de los propios realizadores. A la misma vez, esto también refleja lo que Ganti (2012), en el contexto de la producción bollywoodense, presenta sobre el desdén y la distinción entre los propios realizadores y sus formas de producción, la preferencia de ciertos tipos de películas y la construcción de sus audiencias imaginarias.

Acá entran de nuevo aspectos de performatividad: la eficiencia, eficacia y efectividad en la misma producción. Si bien hay un mayor interés y esfuerzo por hacer las producciones siguiendo los parámetros de una película comercial o más profesional, que conlleva la división de roles y todos los pasos de preparación en la preproducción, desarrollo del guion, planteamiento del rodaje incluyendo el guion técnico, siguen existiendo, como Lucho Berrocal (2010) comenta, dos tendencias

en la producción ayacuchana: una que quiere mejorar las producciones, la cual cuenta con algunos de los cineastas que comenzaron con la movida de la producción ayacuchana desde los principios, y otra que principalmente es impulsada por realizadores nuevos, que pretenden hacer una película principalmente como negocio, “por la plata”, que han visto que puede ser rentable y aprovechan la oportunidad, pero sin mucha consideración por el cuidado en la producción o los aspectos cinematográficos. En estas tendencias encontramos una conexión con el contexto de la producción en la India que explora Ganti (2012). En el caso de la historia que traza en la transformación del cine de Bollywood, se remarca igualmente la tendencia de los novicios o advenedizos a la producción cinematográfica, usualmente sin conocimiento previo de los aspectos de producción cinematográfica pero que entraban a producir algún filme como una inversión riesgosa que podía remitir una gran ganancia. Esta posibilidad de una inversión mínima para un gran retorno de ganancia atrae a varios aventureros que se refleja en la cantidad de proyectos que se producen, pero a la misma vez no muchos llegan a tener un éxito o incluso a presentarse en salas comerciales. Esto crea un alto grado de ansiedad en el caso de la industria filmica de la India y en los propios cineastas, que no distingue entre los cineastas legítimos y estos otros, “*proposal makers*” o “*fly-by-night operators*”, a los que culpan por la baja calidad en los filmes y la indiferencia a la calidad cinematográfica.

Comentando sobre este aspecto de las producciones ayacuchanas, Piero Parra me relataba que en el caso de las propias películas que estaban realizando, *Pueblo maldito*, al comienzo él mismo se planteó que esta película la harían con el menor gasto para tratar de tener una ganancia, pensando en un público meramente ayacuchano. Sin embargo, tanto a él como a su padre Lalo, como ellos mismos argumentan, les gana su visión artística. Entonces surgieron otros gastos no contemplados, el querer incluir una escena con un caballo, por ejemplo. Lo cual abultaba el presupuesto y así iban construyendo el filme. En esta instancia, nos encontramos con una situación que antepone el interés de los cineastas por una mirada más estética, un poco más elaborada, a las prerrogativas de un performance

económica y organizacional que promueve reducir el gasto, pero obtener una mayor ganancia.

Varias de estas películas han tenido una crítica desfavorable, pero esto no quiere decir que no sigan surgiendo estas producciones del momento, con fines de aprovechar el medio para lucrar y que muchos de estos debutantes desistan en sus intereses de convertirse en realizadores cuando sus producciones no llegan a tener el éxito esperado. Lo interesante del caso ayacuchano es que la supuesta eficacia social y eficiencia organizacional de estas producciones le dan una vitalidad al mundo cinematográfico local en cada momento, y generan una tendencia a la reproducción social del fenómeno. Lo cual también genera en otros futuros realizadores el deseo por hacer sus películas o que incluso actores o miembros que han participado en previas películas quieran hacer sus propios filmes. Como me comenta Juan Camborda, estas producciones seguirán existiendo, aunque como él enfatiza, no son las únicas alternativas o no deberían ser las únicas alternativas. Lo que no quiere decir que les vaya a ir bien, pero basta que a una película le vaya bien para que pueda generar de nuevo una tendencia de poder sacar provecho de la oportunidad. Desde los comienzos de la producción ayacuchana se han dado varias instancias en donde esta tendencia se ha presentado en diferentes momentos en que han coincidido breves auges de las producciones. La situación del éxito de *Supay* (2010) generó la producción de algunas películas que trataron de agarrarse de cierta forma de la tendencia, como el caso de *Vilchico* (2010), una película de la que después tendría la ocasión de asistir a una de sus últimas presentaciones en Ayacucho, así como el *Aya tullu* (2010), que si bien no trata directamente con el mítico supay, parece también remitirse a una figura o engendro demoniaco. Incluso en su afiche se presenta como “la maldición del demonio”, aunque el nombre en quechua hace referencia a los “huesos de muerto”, y se refiere a la enfermedad que da a las personas que pernoctan en cuevas y tienen contacto con huesos antiguos de los gentiles (Auqui Baygorrea, 2007). El mito no tiene tanta resonancia como el supay, al menos en la ciudad de Huamanga. Igualmente pasaría con *Vilchico*, que es un demonio no muy conocido por las jóvenes generaciones.

Como veremos en el capítulo 5, no basta con tomar un mito andino relacionado con una figura de monstruo llevado a la pantalla en el marco de un género de terror para tener éxito con el público ayacuchano. Existen diferentes alcances para los propios repertorios culturales ayacuchanos que los cineastas toman como referentes. En otras palabras, hay también una performatividad dentro de la misma performance cultural.

En previos momentos de la producción ayacuchana, la competencia por sacar una película de una figura mítica antes que nadie, como recontaremos en el capítulo 5, propició también una carrera por producciones rápidas y con muy baja calidad. Esto ocurrió desde el principio de estas películas de terror, con sucesivas situaciones alrededor de la jarjacha, pishtaco, supay y más recientemente con Maria Marimacha. Dos principales disputas se dieron alrededor de las figuras del pishtaco y la jarjacha, lo cual también repercutió en una competencia desleal que se dio en algunos momentos cuando, por ejemplo, se aprovechó el ímpetu de un tema o la propaganda por una película en ciernes para sacar otra película a la misma vez o incluso antes de la que se anuncia. Esta competencia por el tratamiento de un repertorio particular en las instancias ayacuchanas, si bien no se da solo en este contexto, constituye un rasgo principal del cine ayacuchano. De esta competencia surgen malentendidos y tensiones entre los cineastas, pero también coinciden con momentos de mayor auge de producciones dentro de la historia del cine ayacuchano.

Por otro lado, está la situación del realizador Juan Camborda, que está teniendo más interés para que sus filmes puedan entrar a un circuito de festivales. Camborda expresa que, desde su primera película *Frágil*, su objetivo “[...] era llegar a festivales, pero me di cuenta de que la calidad técnica que tenía no era la adecuada para un festival” (entrevista Juan Camborda, 2012). A la vez, él ha tenido una cercanía también con algunos festivales en los cuales ha participado como FENACO (Festival Internacional de Cortometrajes) y el Festival Iberoamericano de

Cine Digital²⁰, donde llegó a presentar su documental *Apuyaya* (2012) y también el largometraje *Secuelas del terror* (2010). Como veremos más adelante en la tesis, también tuvo la oportunidad de realizar un corto con la reconocida actriz Magaly Solier junto con el colectivo regional que se formó alrededor de algunas personas que constituyeron la ACRIP, la Asociación de Cineastas Regionales e Independientes del Perú. Nos encontramos entonces con la otra tendencia que trata de cobrar mayor importancia al querer los cineastas mejorar sus producciones, siendo el caso más emblemático el de Palito Ortega, al ya contar con ocho largometrajes y haber grabado con equipos de alta calidad, usando la cámara Red One²¹, con la participación de técnicos y actores de Lima y teniendo procesos de posproducción en México. Sin embargo, en esta tensión se contrasta la falta de capacidades y recursos, por un lado, y a la misma vez una gran flexibilidad y creatividad para lidiar y resolver con las situaciones en que se encuentran los cineastas ayacuchanos, junto con los imperativos por mejorar las producciones y el acceso a recursos, capacidades y circuitos de exhibición.

2.4 Consideraciones y distinciones para el estudio del cine ayacuchano

2.4.1 En torno a la performatividad cinematográfica

La eficacia social de la performance cultural le da una vitalidad en su momento a las películas ayacuchanas, pero va a contrapelo de la performance organizacional/tecnológica que amerita una producción cinematográfica con todas las de la ley, o sea en lo que llamaremos la performance cinematográfica, ciertas normas mínimas que debería de seguir una producción cinematográfica. Sin embargo, esta propia mención de una performatividad cinematográfica genera un problema: ¿a partir de que características o quienes imponen estas prerrogativas para la producción cinematográfica? ¿Se relacionan solo con el aspecto del producto fílmico en su

²⁰ Lamentablemente, ambos festivales han sido cancelados. El FENACO dejó de realizarse en el 2015 por varios problemas de financiamiento y el Festival Iberoamericano solo se llevó a cabo hasta su tercera edición en el 2014.

²¹ La cámara Red One es un referente en las cámaras de cine digital, usada en estudios de publicidad y para largometrajes.

calidad y la crítica de los propios pares-realizadores u otros críticos de cine? ¿Es su éxito en la exhibición y circulación y por ende un éxito como negocio también un factor primordial? Algunos dirían que los críticos, que el propio público, que sus compañeros de oficio, que las propias propiedades del producto, que los festivales en que han circulado o si se han mostrado en salas comerciales, por su éxito en taquilla, etc. Como veremos más adelante, incluso estos parámetros en las propias producciones se flexibilizan, pero son de cierta forma una serie de normas tácitas que recorren toda la historia del cine. ¿A qué nos estamos refiriendo con esta normatividad imperante en la propia producción cinematográfica? En el transcurso de la tesis, veremos cómo van apareciendo varios imperativos y eficacias que estarían envueltas en lo que denominamos como performatividad cinematográfica. Por otro lado, esta supuesta performatividad cinematográfica se ve contestada también cuando filmes nacionales hechos en Lima, supuestamente con los estándares del cine global y ganadores de premios tan prestigioso como el Oso de Oro de la Berlinale²², como el caso de *La teta asustada* (2009), no tiene una acogida en espacios como Huamanga. Y al revés, las películas ayacuchanas no pueden entrar a circuitos de exhibición comerciales limeños aun cuando han sido rotundos éxitos en el ámbito ayacuchano. Acaso no está implicada en ambas situaciones la performatividad cinematográfica y se complejizan las nociones que comúnmente se le atribuyen a lo cinematográfico como solo una serie de juicios estéticos, sin tomar en cuenta los contextos de producción y circulación. En otras palabras, estas contradicciones nos señalan la importancia de considerar los ámbitos en donde se producen y se exhiben las películas, la serie de performatividades e imperativos que surgen tanto en el espacio local ayacuchano, así como cuando se amplía hacia la esfera mediática peruana y los circuitos mediales globales.

²² El Festival Internacional de Berlín se conoce popularmente con el apelativo de la Berlinale. Es uno de los festivales mundiales más prestigiosos.

2.4.2 Las discusiones sobre las denominaciones de cine nacional, tercer cine y cine indígena y sus posibles relaciones con el cine ayacuchano

En las discusiones sobre las cinematografías mundiales y los distintos aspectos y formas de cine en el mundo, se sitúa una discusión en torno a los cines nacionales que remiten a sus propias formas y temáticas ante un mercado transnacional del mercado de entretenimiento constituido por las grandes distribuidoras y la maquinaria de Hollywood. Se posiciona a la constitución de una esfera nacional que podría dar contrapeso a las tendencias homogeneizadoras de los grandes conglomerados de entretenimiento transnacional. Aunque estas discusiones ya han sido sobrepasadas hacia la discusión más amplia de cines transnacionales o de cómo las industrias nacionales se entrecruzan con circuitos y ámbitos de la cinematografía mundial, el peso de las prácticas cinematográficas nacionales y las políticas culturales hacia estas están en un debate continuo en el contexto latinoamericano, con sus ramificaciones en el contexto peruano. Como discutiremos al final de la tesis, el ámbito de las políticas culturales hacia la cinematografía en Latinoamérica tiende a enfatizar la importancia de que los Estados nacionales tengan roles primordiales en la promoción de las cinematografías nacionales, lo cual choca con nociones recientes de la producción cinematográfica en el caso peruano, que tiende a enfatizar la importancia de ámbitos comerciales y el rol primordial del marketing y los intereses privados, que promueven una producción que no dependa de los fomentos estatales. ¿Qué implican estas tensiones e imperativos de las políticas culturales hacia el cine peruano para el propio devenir del cine ayacuchano o los cines regionales en su más amplia visión?

La segmentación de tres renglones en la discusión de lo que se conoce como el tercer cine también reúne estas diferenciaciones y tensiones en la caracterización sobre el cine en espacios fuera de los renglones globales de la industria cinematográfica. En estas caracterizaciones que tuvieron su apogeo en los años 70 e influyeron en el planteamiento de un nuevo cine latinoamericano, se traza una diferenciación entre un primer cine, referido a la producción de Hollywood e

industrias asociados, un segundo como cine arte, comúnmente identificado a la producción europea pero que tiene otras aristas y se relaciona íntimamente con los circuitos de festivales, y en tercer ámbito lo que se denominaría como tercer cine, aquel que políticamente se posiciona al contexto social en que surge la producción (Getino y Solanas, 1969). En esta esfera es que entran las múltiples discusiones que ha habido sobre el bagaje del nuevo cine latinoamericano como una tendencia continental, que planteaba formas y miradas latinoamericanistas (Willeman, 1994). Dentro de esta tendencia es que encontramos varios manifiestos y escritos sobre lo que debería ser un cine latinoamericano, desde el manifiesto *Hacia un tercer cine* de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino (1969), pasando por los planteamientos de *Estética del hambre* (1965) de Glauber Rocha y del cineasta cubano García Espinosa en *Por un cine imperfecto* (1969). En esta última instancia, desde la frase principal del artículo, García Espinosa plantea que “un cine perfecto, técnica y artísticamente logrado, es casi siempre un cine reaccionario”, lo cual planteaba el rechazo más radical a la impotencia de hacer cine siguiendo los parámetros de tecnologías más avanzadas y al lenguaje cinematográfico impuesto por los medios hegemónicos de la industria cinematográfica. En contra de esta idea de que no se podía hacer cine sin disponer de los medios tecnológicos y el lenguaje “perfecto”, uno de los principales postulados planteados era “hacer cine con los medios que estuvieran a mano era su razón más categórica” (García Espinosa, 1994). Podemos remarcar que en este caso existe un eslabón de contacto con la propuesta planteada por los cineastas ayacuchanos Luis Berrocal y José Huertas para sus primeras producciones en torno a que solo necesitaban “una cámara y una idea en la cabeza”, que bastaba con tener una idea y con cualquier medio para poder realizarla, con los medios que se puedan conseguir en el momento. Posteriormente veremos cómo esta posición entraría en tensión con otras propuestas y recuentos sobre la producción ayacuchana.

También es común confundir estas producciones ayacuchanas, y por ende todas las demás producciones regionales, como asociadas a un contexto indígena, como en un momento se le hizo alusión como “cine de indios para indios” en una sección

del Festival de Cine de München en Alemania²³, o en su semejanza a las prerrogativas en que se encontraría el cine ayacuchano paralelas a las que se discuten sobre el cine indígena, encrucijadas ante un contrato faustiano con las tecnologías cinematográficas (Ginsburg,1991). Se podría argumentar que estas miradas desde las regiones se encuentran entrampadas: por un lado, ayudan a exponer y mostrar sus mundos e intereses, pero al mismo tiempo las circunscriben a los imperativos de la producción de estas mismas tecnologías, y podría agregarse que a los renglones comerciales de la producción cinematográfica. Al mismo tiempo, se le asigna un rol promotor y revelador de visiones y temáticas no presentadas o trabajadas en la cinematografía peruana, como miradas alternativas o incluso narrativas de resistencia. Sin embargo, estas producciones no encajan en las prerrogativas y demandas de las políticas de grupos indígenas porque la mayoría de producciones no surgen de comunidades u organizaciones indígenas, sino de realizadores afincados principalmente en las urbes regionales. Esto no quiere decir que varios cineastas no se nutran e inclusive tengan una cercanía con las narrativas, experiencias y contextos sociales de repertorios andinos y por ende en relación con ámbitos rurales, imaginarios de la cosmovisión andina y repertorios de narrativas orales. Como veremos más adelante, hay una gran variedad de intereses y perspectivas dentro del mismo contexto de los realizadores ayacuchanos. Algo que presenta similitudes, pero también sus propias peculiaridades en cada región del Perú.

Si bien el cine ayacuchano podría referirse a cada una de estas caracterizaciones y discusiones, que profundizaremos en su momento, es patente la tensión de la diferenciación entre cine regional, provinciano, ayacuchano y el resto de la cinematografía nacional peruana. Como hemos planteado en otra instancia (Quinteros, 2011), la brecha abierta entre regiones y la metrópoli Lima como lugar

²³ En el 2007, como parte de Visiones Latina, una sección en el Festival de Cine München se presentaron tres películas regionales “Misterio del Kharasiri” (2004), “El Tunche” (2006) y “El Huerfanito” (2004) y “La Maldición de los Jarjachas” (2002). Ver: <https://www.cinencuentro.com/2007/06/11/el-cine-andino-en-el-festival-de-cine-de-munich/>

predilecto de la producción cinematográfica nacional, continúa abierta aun cuando cada vez haya más producciones en regiones y se vayan entablando mayores relaciones no solo con ámbitos limeños sino también entre productores de las diferentes regiones.

2.5 Del rincón de los muertos al rincón de los artistas: entrelazados de prácticas artísticas, experiencias del conflicto armado interno y la concepción de la Huamanga posconflicto como cuna de artistas

Flashforward. En un atardecer huamanguino...

Ext. Tarde. Galpón en el jirón 2 de Mayo.

Apenas en mayo del 2014, durante uno de los últimos viajes a Huamanga, fui a encontrarme con Jaime Pacheco, camarógrafo y editor de varias películas ayacuchanas y recientemente director, aunque siempre ha preferido mantener un perfil bajo en cuanto a su involucramiento con la producción ayacuchana. Me dijo para encontrarlo en un lugar donde estaban ensayando con un grupo de música. No sabía muy bien donde era el lugar, pero terminó siendo en una casa o espacio que quedaba en la parte de atrás de un galpón en el jirón 2 de Mayo. Cuando llegué al lugar estaban en pleno ensayo con el grupo *BluesTupi*. Después me percataría que Jaime Pacheco no solo había estado involucrado en varias de las primeras películas ayacuchanas e inclusive algunas más recientes como editor, sino que había sido uno de los fundadores e integrante del grupo musical *Uchpa*, fusión de blues con ritmos andinos y letras en quechua, allá a inicios de los 90, junto con el cantante Fredy Ortiz. No me hubiera imaginado estar hablando con uno de los miembros originales de la banda que grabó uno de los primeros casetes que tendría de música peruana, que me regaló un chico en uno de mis primeros viajes por el Perú allá a finales de los 90. En este aspecto en particular hay todo un mundo de bandas de música pasadas y presentes, de movidas musicales subte en todas las ciudades de provincia, donde se organizan festivales de rock. Incluso, como me relataba Jaime, dentro de los años más fuertes de la violencia interna que afectaba

a Huamanga, a mediados de los 80, había una escena subterránea de música, eventos y fiestas, que se hacían en casas a que a las 6 p. m. se tenía que salir corriendo por el toque de queda que había en la ciudad. Igual los levantaban: “¿Quién no había pasado una noche o dos en la comisaría?”, me comenta Pacheco. Cuando se volvían a reunir, se enteraban quién había sido muerto, pero había un sentimiento de valentía y rebeldía. Este ambiente rebelde lo aborda también Ludwig Huber (2000) cuando en un apartado relata la reacción del público joven en el teatro municipal a mediados de los 80 en ocasión del festival Chapla Rock, pero también se recuenta esa atmósfera en una corta investigación sobre la movida de rock subterráneo en Ayacucho (Mayorga, 2012) que da cuenta de la euforia y sentimiento despechado de los jóvenes de la época. Posteriormente, a mediados de los 90, se conjugaba con parte de lo que plantea Trinidad (2013) sobre el auge de lugares de esparcimiento, entretenimiento nocturno en el periodo posviolencia, como una gran apertura a otras actividades de entretenimiento y en el espacio público que habían sido totalmente clausuradas durante el tiempo más fuerte de la violencia interna dentro de la ciudad de Huamanga. Este momento de una apertura abismal coincide con el surgimiento de las producciones ayacuchanas, como nos hemos referido en el primer capítulo, lo cual va a la par con la valentía y ganas, un fervor colectivo, desorganizado pero fértil, en los comienzos de la producción ayacuchana. Quizás este es primordialmente el empujón, más allá de la accesibilidad de los formatos de medios audiovisuales que nos remiten a un determinismo tecnológico. Si bien poco a poco se daba una mayor accesibilidad a formatos de video análogo y posteriormente digital, me parece importante remarcar lo que significó las ansias de llevar adelante, el ímpetu cinematográfico que es al final lo que continuamente impulsa a los diferentes cineastas ayacuchanos y la gran mayoría de cineastas regionales, a lanzarse en las aventuras de proyectos cinematográficos por sus propios medios, capacidades y recursos disponibles.

Relatos parecidos sobre los momentos de la violencia interna en Huamanga me contaban varios de los otros realizadores. Camborda me contaba cómo cuando eran chicos podían ver desde la azotea los correteos y bombas en la ciudad, como si

fuera una película. Ahora todo estaba más tranquilo, pero también paradójicamente más aburrido. El caminar en Huamanga, incluso hoy día, contiene esas memorias latentes para los que han vivido esos momentos. En el proyecto “Yuyanarisun, rescate por la memoria”, llevado a cabo por SER en 2014, se elaboró posteriormente una plataforma web con un mapa de la ciudad de Huamanga e hitos de los principales eventos donde se recontaba estas memorias aún latentes en los espacios de la ciudad. El propio Palito Ortega también enfatiza que sus producciones están basadas en sus propias experiencias vividas y que las plantea como una “[...] verdad... que solo puede ser retratada por quienes en realidad han vivido esas experiencias” (Del Pino y Ortega en Milton, 2018). Este es un aspecto que también identifica Ulfe (2010) para los retablistas, que comentan que solo el vivir, ser partícipes de estas experiencias extremas en su entorno, les ha permitido expresarlas en sus prácticas artísticas. Sin embargo, como veremos en el capítulo 5 cuando trataremos los repertorios ayacuchanos, hay diferencias en cómo se perciben estas experiencias y las propias formas en que los diversos cineastas abordan los sucesos de la violencia interna y más aún del contexto de la posviolencia.

A partir de estos recuentos surgen dos aspectos muy particulares del entorno ayacuchano. Por un lado, la vitalidad cultural y artística en donde hay entrelazados de diferentes esferas artísticas y que aún habría que explorar en el caso de toda la movida subte en Ayacucho, como el momento cuando la legendaria banda Pax²⁴ fue a tocar en Huamanga en 1986. Esa combinación de influencias extranjeras y vivencias locales, que han sido catalogadas como modernidades paralelas, desbordadas o alternativas, va en conjunto con este fenómeno del cine ayacuchano. Por otro lado, Diose Bendezú, colaboradora de Jaime Pacheco en su primera película *El pacto* y guionista de varios cortos, me comentaba recientemente sobre las artes y la gran proclividad de los jóvenes a desarrollar diferentes manifestaciones artísticas, refiriéndose a Ayacucho más bien como “Huamanga, la ciudad de

²⁴ Pax es una banda de rock pesado fundada en 1969 y que hoy es considerada una de las bandas pioneras del heavy metal en Perú y toda América Latina.

artistas”. Una denominación que contrasta con la más conocida de “rincón de los muertos”, iterada en varias instancias sociales y expresiones culturales, o que remitiría o contrastaría con la de rincón de las almas o morada de las almas. Ambas están íntimamente relacionadas y dan cuenta de una tensión en cómo se reconstituye el imaginario de la ciudad de Huamanga en un contexto de gran influencia neoliberal (Trinidad, 2013).

Este ámbito del entrelazado entre diferentes prácticas artísticas en el contexto ayacuchano se da en el caso de los propios cineastas, en sus historias de vida y las prácticas en las que se han formado y siguen haciendo su quehacer cultural. Nos encontramos con el caso de Lalo Parra como baterista de una banda en los 70, su hijo Piero también había formado una banda y a la vez ha estudiado artes plásticas e incluso publicado una serie de poemas en Tacna. Por otro lado, Luis Aguilar comenzó a realizar grabaciones de cantantes de folclor antes de hacer su primera película, *Chullpicha* (2007). Ramiro Velapatiño es locutor de radio en un programa musical *Trovadictos* en Radio Huanta, y recientemente ha realizado un documental *El arpista* (2018). Jaime Pacheco es guitarrista y fotógrafo, miembro fundador de la banda *Uchpa*. Se entrecruzan varias prácticas artísticas donde están envueltos los mismos realizadores, su interés por tocar y trabajar las temáticas ayacuchanas, pero también poder trascender de las mismas. El estigma de Ayacucho como epicentro de la violencia vivida entre los años 80 hasta mediados de los 90 está aún latente, pero se combina con las miradas de los jóvenes que quieren trabajar otras temáticas, muchas de orden más urbano pero que están entrelazadas con un contexto en que se perfila la influencia del consumo y el interés por experimentar con otras temáticas sociales. Sin embargo, como el mismo Piero Parra me remarcaba, siempre parece que se filtran los rezagos y matices de la violencia interna, ya sea en la iteración de situaciones violentas, muertes o la propia escenificación lúgubre en varias películas ayacuchanas.

2.6 Hacia una cronología del cine ayacuchano

La producción de cine ayacuchano se inicia con la película *Lagrimas de fuego* (1996). Como hemos visto anteriormente, hay una serie de antecedentes y contextos particulares en que estas primeras producciones comienzan a surgir en Huamanga. En este renglón, nos planteamos solo dar cuenta de un panorama general de las películas que se han realizado en los años comprendidos entre 1996 hasta el momento en que terminaba mi trabajo de campo extendido, en 2016. En este tiempo se han producido alrededor de 146 largometrajes en todas las regiones del Perú, según las cifras recopiladas por Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria (2017), siendo la región de Ayacucho donde más películas se han realizado, alrededor de 37 largometrajes de más de 75 minutos. Sin embargo, esta cifra se extiende cuando consideramos varios otros productos como cortometrajes y documentales realizados por diversos cineastas ayacuchanos.

Existe una apasionada y continua discusión en los relatos de los propios cineastas sobre el surgimiento, presentación y reedición de varias películas a través de la historia del cine ayacuchano. Por ende, nos basamos en varios recuentos, desde la propia cronología que ha elaborado Lucho Berrocal, junto con los testimonios de varios de los cineastas que hemos entrevistado, así como otros referentes. Es importante remarcar este trabajo de Berrocal como una primera crónica de la producción ayacuchana, que poco a poco ha ido alimentando con las producciones y realizadores que fueron surgiendo, así como un video resumen que ha elaborado con estas informaciones y extractos de las mismas películas. Aparte de la investigación de Bustamante y Luna Victoria (2017), que ha recogido información en varias regiones del país, en el caso ayacuchano existía el blog *Retablo*, creado por Héctor Turco, que también recopiló información de las producciones y los realizadores ayacuchanos. De igual manera, el blog *Fiel al cine*, de César A. Pereyra continúa dándole seguimiento a los realizadores regionales con breves sumillas de varios realizadores y sus producciones. Además de estos blogs, una de las pocas iniciativas *online* que le dio seguimiento a la producción regional, incluyendo a la

ayacuchana, fue la página web *Cinencuentro*, especialmente por el interés de Luis Ramos, que participó como invitado en el Primer Encuentro de Cine Andino 2008 y más recientemente está involucrado en los aspectos de promoción y distribución de la película *Wiñaypacha* (2018), del realizador Oscar Catacora de Puno.

No nos planteamos esta cronología como una exhaustiva historia del cine ayacuchano, sino que sirva como un referente general para entender algunas de las tendencias, repeticiones, iteraciones y situaciones de producción a las que haremos referencia en discusiones posteriores en la investigación. Al mismo tiempo, nos permite localizar los momentos de trabajo de campo que hemos llevado a cabo durante la investigación y ponerlos en relación con las producciones que se estaban llevando a cabo en el contexto ayacuchano. Se incluye como un anexo (anexo # 3) la lista de películas ayacuchanas por año, incluyendo no solo lo que usualmente se cuenta como producciones de largometrajes, sino varios de los otros cortos que se han realizado.

Si bien la película *Lágrimas de fuego* constituye la primera película en el acervo ayacuchano, se daba al mismo tiempo el interés de Palito Ortega por realizar también una primera película, que terminó siendo *Dios tarda pero no olvida* (1997)²⁵. Según la cronología trabajada por Luis Berrocal, ambas estaban en producción al mismo tiempo y se daba ya una competencia para ver quien sacaba la primera película ayacuchana:

“[...] fue así que fuimos por unos días y vimos que Palito aceleraba como nunca su grabación...al retornar nosotros continuamos nuestro rodaje... y fue así que la carrera se dio, pero nuestra ventaja de un mes antes nos hizo terminar la película *Lágrimas de fuego* a pesar de todo los contratiempos y falta de equipos fílmicos”. (Berrocal, 2008)

²⁵ Está en discusión la fecha cuándo se sitúa la presentación, pero en los guiones que estaba elaborando el propio Palito Ortega aparece que ya la estaba trabajando desde 1996.

Este aspecto de competencia es importante para entender el planteamiento de la performatividad en el cine ayacuchano, pero lo abordaremos cuando tratemos el renglón de los repertorios andinos trabajados en los filmes.

En este momento, se da una instancia de conflicto entre los realizadores, que tomaría varios años en resolverse. Sin embargo, no sería la única vez en que se daría una competencia sobre quién llega primero a la pantalla. En la esfera cultural y social de Huamanga, como veremos en el capítulo sobre repertorios, una serie de mitos andinos relacionados a figuras de monstruos es muy prevaleciente en el imaginario ayacuchano, así como en muchos otros ámbitos de ciudades y pueblos en el sur andino. El mito del pishtaco²⁶ es muy prevalente y quizás el más distintivo en los recuentos e iteraciones que se dan sobre estas figuras mitológicas andinas. Sin embargo, ha sido más bien la figura de la jarjacha una de las más trabajadas dentro del cine ayacuchano, lo cual fue un gran aliciente para que varios cineastas en ciernes o advenedizos coincidieran en la realización de películas en torno a ambas figuras mitológicas.

Coinciden en la producción de sus películas tanto el conocido realizador Palito Ortega, con sus películas *Dios tarda pero no olvida 1* (1997) y *Dios tarda pero no olvida 2* (1999), con las primeras producciones de Lucho Berrocal junto con José Huertas, que sacaban sus primeras películas y cortos, muchos relacionados directamente con eventos y aspectos del conflicto armado interno que se acababa de vivir en Ayacucho. Como presenta el propio Berrocal en su recuento, algunas de estas producciones comenzaron a filmarse en momentos previos y apenas posteriormente pudieron terminarlas por varias razones. Un ejemplo es el caso de *Gritos de libertad* (2003), que comenzó a filmarse en 1997 pero el actor principal

²⁶ En los recuentos recogidos de la tradición oral, comúnmente la figura del pishtaco se refiere a una persona ajena a las comunidades campesinas, blanca o con características parecidas a los frailes dominicos, que deambula entre los caminos de los pueblos acechando a sus víctimas. Cuando las atrapa se dice que es para sacar la grasa de sus cuerpos para lubricar las campanas de las iglesias, pero posteriormente el uso ha cambiado hacia las máquinas y recientemente hacia las computadoras (Ansión, 1987).

estuvo en la cárcel y se cruzaron otros contratiempos, como la falta de recursos o presupuesto para poder finalizarla o la falta de cámaras.

La producción ayacuchana tiene alzas y bajadas en la cantidad de películas que se van dando en el tiempo. El periodo entre 2002 y 2003 presenta un momento emblemático, en donde se da un auge de producciones ayacuchanas. Es en este momento donde surgen varias tensiones en torno a producciones que comienzan a salir con las figuras mitológicas andinas de la jarjacha y el pishtaco. En el 2002, Mélinton Eusebio estrena su filme *Jarjacha: el demonio del incesto*, con el cual se abre esta tendencia de películas sobre figuras mitológicas en clave de cine de horror. Sin embargo, coincide también con la primera entrega de Palito Ortega del mismo mito con *La maldición de los jarjachas*. Esta es una primera instancia de lo que denominamos como una “carrera a la pantalla”, que se da a partir de la competencia para llegar primero a presentar una película relacionada con estos mitos. Incluso Berrocal menciona cómo ellos, junto con Miguel Báez, habían comenzado a trabajar una película sobre el mismo tema pero diferente título alrededor de 1999, pero que se dejó de hacer por varios contratiempos. Más adelante, en el mismo 2003, también se daría igualmente una carrera por la pantalla en torno al mito del *pishtaco*, que al parecer ya estaban realizando varios cineastas en ciernes. Abordaremos estas situaciones de competencia entre varios realizadores y producciones con más detalle en el capítulo 5, puesto que nos señala un aspecto importante para considerar dentro de la performatividad de los repertorios andinos en el cine ayacuchano.

Después de este auge en la producción entre los años 2002-2003, aparece una relativa caída de la producción ayacuchana. Berrocal se refiere a las múltiples dificultades que había tenido para producir sus película y cortos, varios habían quedado inconclusos por problemas con las personas con las que había trabajado, o porque las tecnologías ya lo habían sobrepasado. Sin embargo, esto no quiere decir que se haya dejado de producir. En el 2004 el realizador Mélinton Eusebio estrena su segunda película, *Almas sin pena*, que circularía hasta el Cusco en

posteriores presentaciones. En el 2005, Lalo Parra estrena su primera película *Uma, cabeza de bruja*, que trata la figura y leyenda de la uma, combinando momentos cómicos, de un humor de tipo *slapstick*, con escenas del acontecer de la uma separándose de su cuerpo para acechar y poseer el cuerpo de sus víctimas, con un estilo que recuerda los efectos especiales de bajo presupuesto de la serie B norteamericana. Es importante recalcar este carácter cómico que encarna el propio personaje de Lalo, tanto en esta película así como en otras previas interpretaciones que hizo en las películas de Palito Ortega, como en *La maldición de los jarjachas 2* (2003), donde personifica a un cura exagerado y burlón. En esta segunda parte de la trilogía de los jarjachas realizada por Palito Ortega, claramente se había planteado hacer una versión cómica, burlona del mito de la jarjacha. Esto parece contradecir algunos de los comentarios de los realizadores, que comúnmente remarcan que no se hecho una película cómica en Ayacucho, cuando varias de las películas incluyen momentos satíricos o hasta irónicos, mezclados con formas habituales del género del terror. Algunas otras películas posteriores como *Chullpicha* (de 2007, de Luis Aguilar, basada en parte en una figura del folclor popular andino) o la película huantina *Waqra, corazón contento* (de 2006, la primera película del realizador huantino Ramiro Velapatiño) tendrían claros momentos satíricos o cómicos.

Las dos películas mencionadas se basaban en personajes alejados de los monstruos míticos de las tradiciones orales andinas y sus adaptaciones al género del terror. La primera más bien tomaba un personaje muy pintoresco del entorno huantino. Como nos explica Velapatiño, el personaje del waqra se refiere a una idiosincrasia del hombre huantino como un casanova, un don Juan. Por otro lado, la figura de “Chullpicha Pipilín” es una adaptación de un personaje andino. La historia gira en torno a sus aventuras amorosas, tratando de evitar su servicio militar obligatorio casándose con su amada, pero después termina envuelto en una serie de situaciones farsescas cuando decide ingresar al cuartel por la supuesta infidelidad de su enamorada. Ambas películas son cómicas, pero raramente se

mencionan como parte de las producciones ayacuchanas, donde ha tenido mayor visibilidad el tema del terror.

En estos años coinciden también las primeras producciones de nuevos realizadores, algunos de los cuales solo produjeron una película antes de retirarse totalmente de la producción, como el caso de Walter Bustamante, que con el apoyo de Luis Aguilar como productor realizaron *Al encuentro del Nazareno* (2005). En el caso de Huanta, se realizó *Condenado, el precio del pecado*, de Suriel Navarro. Posteriormente, Jesús Contreras produjo *Sin sentimiento* (2007), que es una de las pocas películas regionales y ayacuchanas que se han presentado en cines comerciales en Lima, aunque de forma reducida. Incluso el realizador fue entrevistado en el programa de televisión nacional *El placer de los ojos*, dirigido por el conocido crítico Ricardo Bedoya. Sin embargo, nuevamente por varias razones, Jesús Contreras no ha regresado a producir una nueva película. Posteriormente, Walter Bustamante aparecería en otras producciones como actor, incluyendo la más reciente *Pueblo maldito* (2014), de su amigo Lalo Parra.

A partir de su película *Rincón de los inocentes* (2007), Palito Ortega ya comenzaba a trabajar con actores y técnicos limeños. Siguiendo a Berrocal, podemos situar cómo a partir de esta producción Ortega comienza a distinguirse del resto de realizadores ayacuchanos, a la vez que conectaba con otros recursos y personal fuera de Huamanga. Esto coincide con lo planteado por el mismo realizador cuando señala cómo a partir de esta misma película se forja una tercera etapa de su carrera, relacionada a las formas y recursos más profesionales que va incorporando en sus producciones (Del Pino, 2014).

Posteriormente, en el año 2008, entraría Juan Camborda con su primera producción, *Frágil*, que se alejaba del interés por mitos andinos o recreaciones de la violencia interna y más bien tocaba un contexto urbano con tres historias que se intercalaban. Sería a partir de su segundo filme *Secuelas del terror* (2010) que tendría contacto con Juan Camborda y su esposa Sary, en una de las primeras

visitas a Huamanga directamente relacionadas con el trabajo de campo en esta investigación.

En el momento en que comencé a llevar a cabo mi trabajo de campo (2010) había comenzado nuevamente un cierto ímpetu en la producción ayacuchana. Se había dado el caso exitoso de la película *Supay, el hijo del condenado* (2010) de Miler Eusebio, primo de Mélinton. Esta película estaría envuelta en una serie de discusiones y críticas por parte de los mismos cineastas ayacuchanos, así como generaría una serie de producciones que trataron de agarrarse del éxito que esta película había tenido en el contexto huamanguino. En este momento salen las películas *Vilchico* (2010) y *Aya tullu* (2010), que fueron dirigidas por actores que estuvieron involucrados en esta primera película sobre el supay. Luis Berrocal ayudó a Miler a realizar *Supay...*, pero posteriormente para sus próximas películas se apartó de la producción cinematográfica por falta de tiempo. *Vilchico* (2010) se basa en una leyenda sobre el diablillo que habita en una escultura del arcángel San Gabriel, que está aplastando a un diablo en una imagen que se encuentra en la iglesia de La Merced en Huamanga. Mientras tanto, *Aya tullu* (2010) se refiere a la creencia de que los huesos de los muertos, comúnmente encontrados en cuevas en el monte, generan una enfermedad o posesión a las personas que los tocan. Esta producción fue realizada por Julio Oré, un nuevo realizador que surgía desde Quinua²⁷, un pueblo cercano a la ciudad de Huamanga.

En este mismo contexto, Juan Camborda había estrenado su película *Secuelas del Terror* (2010), que se enfoca en el trauma de un excomando que regresa a Huamanga para cuidar una casa y termina confundiendo a la familia con terroristas. Nuevamente se daba un nuevo ímpetu en la producción ayacuchana. Mi trabajo de campo en Huamanga coincidió con este auge promovido por la película *Supay, el hijo del condenado* en 2010 hasta cuando se vuelve a dar un nuevo gran éxito con la película *Bullying maldito* en el 2015. Si bien ahora puedo darme cuenta de este

²⁷ Hay también una serie de películas realizadas en el pueblo de Quinua por Marcelino Huamán Gutiérrez, que tienen un trasfondo religioso e incluso fueron hechas con apoyo de una iglesia.

recorrido en mi trabajo de campo, en los momentos que le daba seguimiento a la producción ayacuchana, tanto con visitas a Huamanga, participación en filmaciones, como en los eventos y presentaciones de las películas ayacuchanas en Huamanga, Arequipa y Lima, no me percataba cómo se iban iterando ciertas prácticas, tendencias y surgían otras nuevas temáticas.

Anteriormente, en el 2009, el colectivo Mercado Central visitó Huamanga para filmar su cortometraje documental *El otro cine*, que le da seguimiento a las prácticas fílmicas de Lalo Parra. En ese tiempo, Lalo estaba queriendo hacer su segundo largometraje “Uma 2”, pero solo llegaron a recrear unas escenas para el corto documental. Sin embargo, parte de esta película se convertiría posteriormente en lo que sería *Pueblo maldito* (2013). Mientras tanto, realizó varios cortos para concursos que fomentaban algunas ONG en Ayacucho. Posteriormente se involucraría su hijo Piero en la producción ayacuchana, cuando ambos decidieron trabajar juntos en esta película.

En el 2012, cuando había viajado a Huamanga para poder darle seguimiento a las filmaciones que estaban haciendo Lalo y Piero sobre su nueva película, tuve la oportunidad de participar en la filmación de algunas escenas de *Pueblo maldito*. Algunos momentos de esta participación son la base para las discusiones que planteo en los siguientes dos capítulos sobre las características y dificultades de la filmación en Huamanga y las performatividades involucradas tanto en los procesos de la producción así como de la actuación. Para mi sorpresa, esta no sería la única participación como actor amateur en las películas recientes, sino que también llegué a participar en una siguiente película que inmediatamente estaban produciendo Lalo y Piero, en dos cortas escenas filmadas en Lima en abril de 2014. Esta sería la película *Ana María, la voz del valor* (2014), filmada en parte en Lima con la participación de algunos actores conocidos. En una segunda visita a Huamanga en el mismo año, me topé con la producción de otra película, *El pacto* (2014), dirigida por Jaime Pacheco. Finalmente Jaime había decidido dirigir un largometraje, junto con la guionista Diose Bendezú. En esta ocasión tuve una conversación y

entrevistas con varios de los actores que estaban participando de esa producción. También fue un momento propicio para conversar con Jaime Pacheco sobre su trayectoria dentro del cine ayacuchano, puesto que había trabajado como camarógrafo y editor en varias de las primeras películas ayacuchanas.

Cuando ya había dejado el trabajo de campo, las circunstancias de las relaciones entabladas con Lalo Parra me llevaron a regresar a Huamanga para participar de la promoción en la ciudad de la película *Ana María, la voz del valor*, que en ese caso iban a presentar en el Centro Cultural de Huamanga, puesto que el teatro municipal y toda la municipalidad estaba en renovación. Esta visita coincide con la participación que tuve como jurado en uno de los principales concursos de fomento a la cinematografía peruana por parte de DAFO, la entidad que promueve el cine peruano desde el Ministerio de Cultura en el Perú. Mientras tanto, en Lima se había presentado *Demonio de los Andes* (2014), que había sido el nuevo título que le había puesto Palito Ortega a su película *Jarjachas 3*, para poder presentarla en cines comerciales en Lima. Estos contextos de exhibición también serán discutidos tanto en el capítulo sobre la exhibición en Huamanga como cuando tomemos con más profundidad la discusión sobre las performances culturales andinas llevadas al medio cinematográfico. Incluimos un gráfico que da cuenta de estas varias instancias del trabajo de campo en que hemos participado junto con los eventos o presentaciones, donde también hemos dado seguimiento a la producción ayacuchana como mapa de los recorridos y escenarios para las discusiones que entablamos en el resto de la tesis (ver anexo #1).

Si bien me había planteado ya cerrar el trabajo de campo en el 2014, algunas situaciones me volvieron a arrastrar de vuelta. En abril del 2015 se había dado la presentación de *Bullying maldito* en Huamanga, el más reciente filme de Mélinton Eusebio, que después de un largo tiempo regresaba a la realización. Por un tiempo, después de estar envuelto en su segunda película ayacuchana, *Almas en pena* (2004), Mélinton no volvió a la producción, sino que se alejó por un tiempo porque no sentía que había avanzado en su quehacer cinematográfico y se concentró en

su carrera de abogado y en otras facetas, como la de emprendedor de un negocio exitoso de pizzas. El filme tuvo una gran acogida del público local y abría nuevamente el campo a un nuevo personaje andino, que no provenía de una tradición oral sino de una leyenda más bien urbana. Sin embargo, como veremos más adelante, Mélinton Eusebio modificó y adaptó esta figura a un contexto contemporáneo en un ambiente rural y entrelazado con la problemática del *bullying*. En el Facebook, me iba enterando de cómo esta película había sido todo un éxito a partir de las fotografías y los comentarios que había subido el propio realizador, pero también comenzaban a salir comentarios y reseñas en otros *posts*, blogs y páginas web sobre cine peruano. Sin embargo, recién llegaría a visionar este filme cuando participé en el Segundo Festival de Cine Regional Ayacucho, en diciembre de 2016. Para entonces, la película acababa de ganar el premio de mejor película en el II Festival de Cine de Huánuco, y estaba también siendo presentada en el Festival de Cine Regional en Ayacucho, que organizaba Lalo Parra. En esta ocasión, había sido invitado para ser jurado en este festival. Esta situación ya rebasaba los tiempos que me había propuesto para mi trabajo de campo. Si bien no la he incluido completamente como una instancia del trabajo etnográfico donde me enfoco específicamente, hago alusión a algunos aspectos que salieron a relucir durante este encuentro. La experiencia me permitió ponerme al día con las recientes producciones regionales que se estaban produciendo y también con los discursos que los cineastas regionales estaban teniendo sobre sus propias producciones y el entorno de la producción cinematográfica en el Perú.

La producción ayacuchana ha seguido con nuevas producciones, incluidas *La casa rosada*, de Palito Ortega, que ha sido estrenada de forma póstuma en Lima en 2018, y la reciente película *Los infectados* (2019), de Juan Camborda, estrenada en el Festival Insólito en febrero de este año. Anteriormente también se había llevado a cabo, con apoyo de Lalo y Piero Parra, la filmación en Huamanga de una película de un realizador oriundo de Cajamarca, Dante Rubio, llamada *El cuadro siniestro* (2016). Esta película fue estrenada en el Segundo Festival de Cine Regional Ayacucho, que organizó Lalo Parra y a donde asistí como una de las últimas

instancias de lo que considero el trabajo de campo extendido en esta investigación. En el ámbito de la tesis, me concentro en las producciones *Demonio de los Andes* (2014) y *Bullying maldito* (2015) como los dos filmes más recientes dentro de la cinematografía ayacuchana que nos permiten indagar y preguntarnos sobre la constitución de algunas tendencias futuras en el cine ayacuchano y a la vez discutir algunos aspectos de lo que planteamos como la performatividad de las performances andinas en la modernidad local.

2.7 Paneo a los realizadores ayacuchanos: de historias de producción a las visiones de los propios cineastas

Me parece importante dar cuenta de algunos de los realizadores principales de la cinematografía ayacuchana a manera de poder introducir algunas de las formas, historias de producción y temáticas que los diferentes realizadores han trabajado y que planean desarrollar. De esta manera, algunas de las referencias que haga en el resto de la tesis podrán ir entretejiendo las peculiaridades de los cineastas, sus puntos de vista y las performatividades en que están envueltos. No es posible dar cuenta de forma exhaustiva de todos los actores involucrados en la producción ayacuchana, sería una tarea ardua pero necesaria que en parte pienso que la están llevando a cabo Jaime Luna Victoria y Emilio Bustamante²⁸, y futuros investigadores de los cines regionales. Como toda investigación, hay un marco temporal en que se ha llevado la investigación y también límites al campo y actores investigados. Una de las limitaciones como parte de mapeos más amplios, necesarios para la configuración de políticas culturales dentro de términos de identificación de actores, roles y recursos disponibles, es que no tienden a profundizar en la complejidad o tensiones imperantes en las propias prácticas, actores o contextos particulares. En otras palabras, la generación de políticas culturales para diferentes sectores según los paradigmas en que se constituyen estas ayudas y programas no parecen tomar

²⁸ Ver: Bustamante, Emilio y Jaime Luna Victoria (2017) Las miradas múltiples. El cine regional peruano. Tomo I y II. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima

en consideración las particularidades de los contextos y practicas locales de producción cinematográfica. El enfoque de esta investigación propone una visión etnográfica que, en vez de sintetizar, enfatiza la complejidad de situaciones, contextos y visiones implicadas en las varias esferas del cine ayacuchano. Una de las riquezas de un enfoque etnográfico a los medios es la oportunidad de trazar cómo se relacionan las propias prácticas cinematográficas con los contextos sociales, cuáles son las sutilezas y matices que se dan en las mismas prácticas y discursos en los escenarios locales, y cómo se complejizan las tensiones e imperativos de las producciones cinematográficas cuando se enfrentan a esferas más amplias en el campo cultural peruano.

Créditos

(con la participación de)

Ladislao Parra... como “Lalo, el Profe”, actor, cineasta y promotor de festivales.

Ladislao Parra, más conocido como Lalo o “el Profe”, comenta que sus comienzos en la actuación fueron en el teatro, cuando participaba en las obras de su colegio y posteriormente en la universidad. Lo interesante de la experiencia de Lalo, siendo uno de los realizadores con previas relaciones con el mundo artístico en Huamanga, es que su experiencia conecta con una actividad artística y de referentes externos previos a la debacle de la violencia interna en Ayacucho. Como otras regiones del Perú, siendo más estudiados los entornos de Cusco, Arequipa y Puno, había una relación con actividades culturales vinculadas a centros culturales o embajadas de países en donde circulaban en regiones copias de filmes europeos recientes. De ahí surge la situación que hemos presentado al principio de este capítulo. Por otro lado, Lalo es pintor y docente en la Escuela de Bellas Artes en Huamanga. Ha sido el personaje principal de un documental, *El otro cine* realizado por el colectivo documental Mercado Central, que entre los años 2009 y 2010 llevó a cabo un proyecto de una serie de retratos documentales de algunos artistas peruanos en diferentes espacios fuera del ámbito y la esfera del arte de Lima. Como veremos

más adelante, Lalo ha tenido un contacto y relaciones con varios actores e iniciativas culturales, desde el Grupo Chaski con la Red de Microcines, hasta el involucramiento reciente en la conformación de una asociación más grande de cineastas regionales. Su rol como gestor cultural es también un aspecto muy importante de su quehacer cinematográfico, al promover muestras de cines regionales. Ha llevado a cabo la organización del Festival de Cine Regional Ayacucho desde el año 2015 y recientemente ha armado junto con su hijo Piero un espacio de exhibición alternativo, Cine Club Amaru, para la presentación de películas regionales y nacionales en un local en Huamanga.

Previo a su experiencia inicial con el cine, Lalo se remite a sus relaciones con prácticas de teatro callejero. Lalo cuenta que seguía con la actuación en la Escuela de Bellas Artes, pero que con un amigo que también actuaba, Walter Bustamante, se ingeniaron para ir de viaje como cómicos ambulantes por varios lugares del Perú. Primero habían salido a presentar y vender sin éxito obras de arte de sus compañeros, así que por necesidad comenzaron a actuar en las calles y colegios. Al final, decidieron solo viajar, paseando por varios lugares donde aprovechaban para visitar las escuelas de arte, y actuaban en colegios salesianos, donde los acogían porque uno de ellos había estudiado en un colegio salesiano en Huamanga. Esta experiencia de viajes, desde 1976 hasta más o menos 1981, ofreció a Lalo la oportunidad de conocer y conversar con otras personas sobre arte, música, cine, etc: “[...] nos abrió un poco el panorama así encerrado acá en Ayacucho”. A la vez, Lalo remarca que “[...] yo hacía teatro pensando en cine”. Desde entonces andaba pensando en cómo podía hacer cine e involucrarse más de lleno en la actuación. En eso, alrededor del 82-83, a Germán Guevara, locutor de una radio y quien también hacía teatro, se le ocurrió hacer una serie: *Vicio maldito*. Lalo había intentado participar en la producción de *Vicio maldito*, puesto que conocía al productor, pero no había resultado. Es mucho más adelante que se adentra en la actuación, como parte de las primeras películas de Palito Ortega, *Dios tarda pero no olvida*, *Dios tarda pero no olvida 2*, *Sangre inocente* y, posteriormente, *La maldición de los jarjachas 2*, las cuales lo habían hecho muy conocido, al punto que

lo confundían con el propio realizador, Palito, ya que aparecía en todos los afiches de estas películas. Teniendo estas experiencias es que posteriormente se lanza a producir y dirigir su primera película, *Uma, cabeza de bruja*, en consonancia con los que habían sido sus compañeros de actuación, los hermanos Béjar y la actriz Heidi La Rosa, que hacía de la uma. Inclusive antes de ser realizador había pasado por varias facetas artísticas, desde cómico ambulante cuando se paseó con su amigo Walter Bustamante (del grupo Huamangensis y también en un momento realizador de la película *Al encuentro del Nazareno*) a mediados de los 70 por varios pueblos del norte del Perú, payaso en un circo que pasaba por Huamanga que quiso llevárselos de gira y baterista de una banda de rock. Estudió artes plásticas, se convirtió en pintor y escultor, entró a ser docente de Bellas Artes, y en los 90 incursionó como actor en las primeras películas de Palito Ortega, posteriormente incursionando como realizador y promotor del cine ayacuchano. Estas varias facetas le dan una distinción y peculiaridad en la historia personal y artística, pero a la vez crean tensiones con otros cineastas en torno a las relaciones entre cineastas y la configuración de asociaciones. Ha sido a través del contacto con su trabajo y posteriormente con la colaboración con su hijo Piero que tuve la oportunidad de poder observar y participar, para mi propia sorpresa, no solo como investigador sino también como actor en dos producciones que realizaron casi sucesivamente entre los años 2012 y 2014. Durante una de las visitas de campo a Huamanga en 2012 para darle seguimiento a la producción de Lalo Parra, terminé involucrado como actor en la película *Pueblo maldito*, y posteriormente en 2014 cuando hacía seguimiento a sus producciones en Lima, nuevamente participé como actor en la siguiente película, *Ana María, la voz del valor*, que dirigiría Piero Parra. En los próximos capítulos, profundizaré en estas experiencias de producción en el mismo set de filmación, el entretendido de performatividades implicadas y mi propio rol (performance) de investigador-actor. Ha sido gracias a su abierta disposición y las varias conversaciones que entablamos tanto con Lalo como con su hijo Piero sobre sus prácticas y el cine ayacuchano que comencé a conocerlo mejor en sus propios contextos.

Juan Camborda y Sary Medina... como la pareja cineasta ayacuchana, realizador y productora.

Cuando por primera vez llegué a conversar con Juan Camborda, me invitó a su casa para visionar uno de sus últimos filmes, *Secuelas del terror* (2010) que acababa de realizar. Cuando empezábamos a verla, por poco ocurre, sin casi darme cuenta, una experiencia de elicitación fílmica (Collier y Collier, 1996). Camborda comenzó a relatar algunos aspectos de la producción mientras veíamos la película, pero no sé por qué no lo dejé continuar, posteriormente me lamentaría. En ese momento no me pareció adecuado tratar de seguir los aspectos que me iba contando mientras trataba de prestar atención a la película, que aún no había visto. No estaba preparado para tal eventualidad; como veremos más adelante, comenzaría a darme cuenta de mi propia performatividad en la investigación. Posteriormente, Camborda me relataría cómo fueron sus comienzos en el cine y en su propia práctica audiovisual.

Juan Camborda comenzó a adentrarse en el cine alrededor del 2002 o 2003, a partir de la oportunidad que un amigo le ofreció para que le ayudara a hacer un documental para la CVR. En ese entonces su padre, periodista, estaba involucrado en el área de comunicaciones de la CVR en Ayacucho. Juan estaba estudiando biología, pero a partir de esos primeros pasos dentro de la producción audiovisual dejó su carrera y comenzó a aprender sobre el medio de forma autodidacta, bajando folletos de internet, libros y viendo películas. Llegó a realizar su primer filme, *Frágil* (2008), sin estudios formales y posteriormente, cuando él mismo siente que le faltan conocimientos, que decide irse a Lima para estudiar en el Instituto Charles Chaplin. Los casos de Juan Camborda y Piero Parra son de destacar, al haber tenido experiencias de estudios en institutos, pero no necesariamente enfocados en la producción de cine, o como el mismo Piero remarca en su caso, donde enfatizaban en la producción televisiva. En relación a estas experiencias más formales de formación audiovisual, Camborda hace una distinción en relación a los cineastas ayacuchanos: “Hay dos generaciones, la primera generación es de los que

comenzaron hace unos años haciendo cine de forma autodidacta más por amor, que se yo, curiosidad, amor propio, vocación.” La otra sería un grupo reciente de jóvenes que han estudiado en Lima y que ahora estarían regresando, tratando de ver la posibilidad de filmar algunos proyectos. Sin embargo, él se identifica como un híbrido. Después de que va a formarse al instituto en Lima, regresa en 2010 a Ayacucho y se embarca en su próximo proyecto, la película *Secuelas del terror* (2010), en donde trata de llevar a cabo una mejor organización de la producción. Junto con su esposa Sary, que le ha ayudado como productora, maquillista e incluso como actriz, colaboran en esta película y en varias de sus otras producciones. Sary Medina también ha participado en varias reuniones con cineastas regionales, así como en las asociaciones que ha presidido Juan Camborda.

En su caso, Juan Camborda no siente que puede hacer una película basada en mitos andinos. Sus padres no son originarios de Huamanga, su padre es de Huancayo. No ha tenido la experiencia de otros que cuentan cómo sus abuelas o sus parientes les contaban esas historias de seres míticos como los pishtacos o jarjachas, que rondaban los oscuros parajes en los pueblos rurales. Por otro lado, la experiencia de la violencia dentro de la ciudad de Huamanga sí la ha sentido de forma muy cercana.

Camborda es ávido en remarcar cómo existe un interés de jóvenes realizadores y otras personas interesadas en la producción fílmica para trabajar temáticas y referentes distintos a los que usualmente han caracterizado al cine ayacuchano. Él mismo se destaca por seguir sus propias ideas, aludir a referentes del cine de autor y tener interés por participar en festivales. Otra de las facetas importantes de Camborda es su participación como presidente de asociaciones. En un momento incluso fue simultáneamente presidente de la Asociación Ayacuchana a la vez que de la ACRIP. Esta relación con otros realizadores regionales, así como limeños, también le ha permitido tener una experiencia con un colectivo regional, dirigiendo un corto con la conocida actriz huantina Magaly Solier, una situación que exploraremos más adelante.

Ha sido a través del contacto con Camborda que pude tener una visión más amplia sobre la misma producción ayacuchana. Fue a través suyo que llegué a conocer a algunos otros actores y personas jóvenes interesadas en la producción local, pero que no pertenecen al primer grupo de cineastas que incursionó en la realización.

Piero Parra... como Piero, realizador, documentalista y videoartista ayacuchano.

Por influencia de sus padres, Lalo y Pilar, artistas y docentes de Bellas Artes, es como Piero Parra tiene contacto con varias expresiones artísticas. Aunque había hecho algunas filmaciones y cortos de manera muy improvisada, “ejercicios de continuidad, nada más”, y cosas que después no terminaría de editar, ha pasado previamente por una serie de ámbitos e intereses artísticos antes de embarcarse totalmente en la producción de cine. Inclusive antes de meterse al entorno audiovisual, llevó a cabo estudios de artes plásticas en Ayacucho, Lima y Cusco, publicó un poemario en Ica y formó una banda de rock. A partir de esta experimentación en varias artes, fue dándose cuenta de que le faltaba algo más y empezó a “hacer video netamente, con los conocimientos que había adquirido, que son música, lo que es la pintura y lo que es la escritura” (entrevista a Piero Parra, agosto de 2012). Comenzó a ver el cine como una amalgama de todos estos intereses y facetas artísticas por las que había transitado. Su interés por lo audiovisual comienza más bien por el lado documental e incluso el videoarte. Decidió hacer su primer documental sobre el recorrido que hacía desde su casa en Jesús María al instituto donde estudiaba, por la avenida. Wilson, en el centro de Lima.

Piero cuenta cómo la participación en una muestra de arte en el Centro Cultural de España en Lima, organizada por el conocido curador Jorge Villacorta, le dio la oportunidad de participar en un ámbito artístico más ligado al videoarte. Fue a través del contacto con los integrantes del colectivo Mercado Central que llegó a ser convocado para la muestra. Previamente, algunos integrantes de Mercado Central

habían venido a Huamanga como parte de las caravanas de DocuPerú, donde habían conocido a Lalo Parra y su familia. Como en el caso de Camborda, Piero también realizó estudios de comunicación audiovisual en Lima, en el IDC (Instituto de Diseño y Comunicación), posteriormente regresando a Ayacucho para realizar las dos películas a las que haremos referencia en los siguientes capítulos, *Pueblo maldito* (2013) y *Ana María, la voz del valor* (2014).

El caso de Piero Parra, que tendremos la ocasión de explorar de forma más cercana a partir del próximo capítulo, nos presenta con unas dinámicas propias, pero también sus propias reflexiones sobre las posibilidades y problemáticas de estas producciones y sus propios intereses como un realizador joven, que se interesa por el entorno de la producción ayacuchana, pero a la vez está viendo otros ámbitos y oportunidades en su propia práctica artística.

Ramiro Velapatiño... como Velapatiño, locutor de radio y realizador huantino

Ramiro Velapatiño es un realizador huantino, a quien pude conocer en una de mis primeras visitas de campo a Huamanga. Habíamos coincidido en el Centro Cultural de la Universidad de Huamanga, en la reunión de la Asociación de Cineastas que recuento en el primer capítulo. En su caso, él ha radicado muchos años en Lima y cuando lo entrevisté en el 2010 había regresado hacía diez años a Ayacucho. Estudió marketing y también comunicación audiovisual, siempre tratando de llevar adelante sus trabajos audiovisuales y de fotografía. A principios de los 90 ingresó al taller del reconocido cineasta Armando Robles Godoy, en donde estuvo alrededor de dos años y medio estudiando lenguaje cinematográfico. Posteriormente me enteraría que también es locutor y conductor de un programa de radio, *Trovadictos*, de música trova en Radio Huanta 2000.

Un aspecto particular de su interés por el cine es querer relatar el carácter huantino y las historias que caracterizan a Huanta. Alberga un gran interés por las tradiciones, costumbres e historias de Huanta, recogidas por escritores huantinos como Juan

Artemio Galindo y Porfirio Meneses. En el caso de su primer filme, *Waqra, corazón contento* (2006), mostraría a un personaje netamente huantino, el donjuanesco *waqra*. La otra característica importante de su quehacer cinematográfico ha sido la forma en que ha conseguido financiación, tanto para este proyecto de largometraje como para el documental *Días de Huanta*, a partir de una serie de fuentes, desde el apoyo de la compañía Importaciones Hiraoka, así como el contacto con una entidad relacionada con el gobierno venezolano, que remite a la larga relación que ha tenido Venezuela con Ayacucho a partir de la gesta por la independencia y la anual recreación de la batalla de Ayacucho en la Pampa de la Quinua. Esta característica será algo distintivo de su caso, que nos da una mirada diferente a un tipo de financiación posible, pero que también choca con el poco interés de las propias esferas de los gobiernos municipales a la promoción del cine ayacuchano, que lo ven como mero negocio y no como una práctica artística con sus propias dinámicas y formas de creación, sin darle importancia a su aporte cultural.

Luis Berrocal... como Lucho, realizador, camarógrafo y cronista del cine ayacuchano.

Luis Berrocal sería el forjador, junto con José “Martillo” Huertas, de una frase que describe la forma particular en que conciben el hacer cine, a través de la cual solo necesitarían “una cámara en la mano y una idea en la cabeza”²⁹ para poder llevar adelante sus proyectos. Berrocal cuenta que las primeras películas que realizaron bajo el nombre de Wari Films se llevaron a cabo con los medios que tenían a la mano, con mucho esfuerzo y hartas ganas. En una ocasión, mientras grababa una película junto con José Huertas, se quedaron sin cámara para poder finalizarla y se vieron en la necesidad de usar la cámara del canal de televisión local en el cual Lucho trabajaba como camarógrafo, que utilizaba para hacer notas periodísticas.

²⁹ Esta frase podría remitirse al conocido postulado del cineasta brasileño Glauber Rocha, que caracterizó al Cinema Novo en los años 60. Sin embargo, dentro de los explorado en el cine ayacuchano, no hallamos una directa referencia de parte de los realizadores ayacuchanos a este movimiento del cine latinoamericano.

En otro momento participó en las producciones de Palito Ortega ayudando a los técnicos que había traído de Lima, lo cual nos permite contrastar diferentes formas en cómo los cineastas ayacuchanos lidian con sus contextos de producción, a diferencia de las formas en que comúnmente se desenvuelven otros cineastas o equipos técnicos.

A Lucho Berrocal lo había conocido anteriormente, cuando en una ocasión se presentó junto con José Huertas en una entrevista y grabación que le hicieron para el blog Cinencuentro, cuando Luis Ramos, uno de sus fundadores, el realizador Héctor Gálvez y el editor Antolín Prieto los habían invitado para que les relataran su involucramiento en el cine ayacuchano. Aunque él había asistido como invitado al Encuentro de Cine Andino 2008 en Arequipa, no llegué a entrevistarlo o conversar con él en ese momento, pues aún no definía mi aproximación o enfoque hacia la producción ayacuchana.

Berrocal fue parte del grupo de realizadores que materializó la primera película ayacuchana, *Lágrimas de fuego*, y ha colaborado con varias de las producciones de Palito Ortega hasta *El rincón de los inocentes* (2007). Igualmente participó como camarógrafo en la película *Supay, el hijo del condenado* de Miler Eusebio, que coincidió con el momento en que yo regresaba a Huamanga para realizar un trabajo de campo. Junto con José Huertas, "Martillo", grabaron varias películas que han tratado frontalmente problemáticas y eventos de la violencia política en Ayacucho, desde *Pasión sangrienta* (1999) junto con las posteriores *Gritos de libertad* (2003) y *Mártires del periodismo* (2003). Estas dos últimas películas son importantes contribuciones al renglón de filmes que tratan los acontecimientos del conflicto interno armado en Ayacucho. Luis Berrocal es bastante crítico de las maneras de relacionarse con asociaciones; no obstante, ha tenido una cercana relación con técnicos de Lima y promueve las posibilidades de forjar lazos, que se colabore y aprenda de cada lado del renglón cinematográfico, mutuamente, desde regiones y Lima. Es muy importante considerar su perspectiva como uno de los primeros cineastas en el contexto ayacuchano, así como por su participación en varias

producciones a lo largo de la historia del cine de esa región. Sus recuentos y comentarios nos permiten sopesar las visiones y discursos que se plantean los cineastas ayacuchanos.

Como puede verse en el anterior capítulo introductorio, Berrocal viene llevando a cabo y poniendo al día un balance de la historia del cine ayacuchano, no solo en forma escrita como una cronología/crónica sino también con un video, *Historia del cine ayacuchano*, que recuenta las producciones realizadas. Mantiene una mirada crítica sobre la cinematografía ayacuchana, aun cuando él mismo está envuelto en varias de las tensiones e inclusive prácticas que se repiten en el contexto de Ayacucho. Lamentablemente, hace poco falleció su amigo y colaborador José Huertas, que estaba con una salud delicada desde hace unos años. Lucho Berrocal es muy enfático en reclamar la falta de un reconocimiento que ameritaba la figura de José Huertas. Menciono esta situación porque me parece que refleja una problemática mayor en cuanto a las relaciones entre los cineastas ayacuchanos y por el sentimiento generalizado de que no se le da el valor y la importancia necesaria a los ámbitos culturales que no sean solo de la promoción del patrimonio cultural material o las políticas de promoción de la Marca Perú (ahora Marca Ayacucho). Recientemente se ha graduado como abogado y mantiene una constante presencia en el Facebook.

Mélinton Eusebio... como Mélinton, el cineasta del terror y emprendedor con gran visión promocional

Mélinton Eusebio cuenta que desde la escuela participaba en presentaciones de teatro y junto a su hermano comenzaron a coleccionar historietas que aparecían en la revista Kalimán: “[...] todavía muchas están en mi cabeza y dije, ‘lo que hago en teatro, ¿por qué no hago cine?, ¿cómo convierto una historia?, ¿qué me falta?, una cámara...’” (entrevista a Mélinton Eusebio, noviembre de 2012). Así es que se interesa por el cine, en el momento en que algunas personas en Ayacucho estaban interesadas en sacar la primera película ayacuchana, entre ellos Palito Ortega y

José Huertas. Entonces Mélinton apenas contaba con 17 años y había empezado a escribir el guion de lo que sería *Lagrimas de fuego*. Se asoció con José Huertas y “la película, en verdad, nace de los dos y a medida que iba avanzando la película, por todos los conflictos, las necesidades, vamos introduciendo a más productores”.

Después entraría a la universidad y no le da el tiempo para hacer nada más. Recién en el 2000 se enrumba a hacer su próxima película, la primera que hace por su cuenta: *Jarjacha: el demonio del incesto* (2002). Como él mismo relata, su “motivación por emprender Jarjacha ha sido que yo me asombré de que, hasta la fecha, cuando dije “¿cuál va ser mi siguiente proyecto?”, no había una película peruana de terror”. Esta película se considera la primera película de terror basada en las figuras de mitos andinos que surge en Ayacucho. Tuvo una gran acogida en el público, con más de 100 000 espectadores, según los propios cálculos del realizador. En Huamanga se presentó por casi diez semanas con salas repletas, cuando aún existía el cine Caveró. Se presentó en varias ciudades que constituyen un circuito regional, incluyendo Ayacucho, Abancay y Andahuaylas. No llegó a hacer una segunda parte, puesto que se encontró con que Palito Ortega ya anunciaba la segunda parte de *La maldición de los jarjachas*. Como veremos más adelante, en esta coyuntura se da también una de las disputas por llegar primero a la pantalla con una película basada en una figura mitológica andina. Posteriormente, Mélinton llegó a realizar la película *Almas en pena*, con la que llegó hasta Cusco en sus presentaciones. Después de la producción de *Almas en pena*, se retira por un buen tiempo de la producción.

Es interesante considerar el caso de Mélinton Eusebio por su habilidad para identificar una tendencia en boga y el posible efecto en la audiencia ayacuchana, así como por la utilización muy certera del marketing local, algo que habría considerado por haber estudiado también ese rubro. Algo de este espíritu emprendedor está muy presente en el caso de Mélinton, puesto que él también tiene un negocio, Chapla Pizza, una cadena de pizzerías que ha incluso incursionado en Lima, así como un pequeño hotel en la misma Huamanga. Desde los comienzos de

la investigación quise entrevistar a Mélinton, pero por varias razones no había podido. Cuando logré entrevistarle, se dio en un momento interesante porque había retomado la producción cinematográfica con un nuevo proyecto. Se había alejado de la producción por varios años, porque se sentía que “había entrado en una etapa así, de desánimo, es por eso que *Almas en pena* yo no lo presento en ningún circuito de cine club o comercial en Lima, no lo paso...” (entrevista a Mélinton Eusebio, 2012). Incluso lo habían contactado para hacer coproducciones. También Ricardo Bedoya lo había contactado para presentar su filme en su programa, pero sintió que no estaba a gusto con sus trabajos y que tenía que darle tiempo.

Su éxito más reciente con la película *Bullying maldito*, nos remite a esa tendencia bastante encarnada en la producción ayacuchana de películas basadas en mitos o leyendas andinas que llegan a tener un gran éxito dentro del ámbito regional, con una gran eficacia social en el público. Si bien este filme ya rebasa los límites de esta investigación, nos permite remitirnos a su propia producción, su interés por los mitos andinos, su buen olfato para los repertorios que pueden ser exitosos para un público ayacuchano, pero también cómo está interesado en mejorar cada vez más sus producciones, poder entrar a otros espacios de exhibición y “traspasar fronteras”.

Jaime Pacheco... como músico y camarógrafo pionero.

Jaime Pacheco es fotógrafo y camarógrafo. Durante varios años trabajó como comunicador audiovisual en la COMISEDH, la Comisión de Derechos Humanos, en donde ha realizado varios documentales orientados a los diversos casos de exhumaciones y de violaciones de derechos humanos en Ayacucho durante la época del conflicto interno. Recientemente dejó este trabajo, pero sigue trabajando como *freelance*. En nuestro encuentro de mayo de 2014, después de que estuvimos en el ensayo de BluesTupi, nos fuimos a la Alameda (el nombre coloquial para la alameda Valdelirios o Bolognesi, junto al río) en donde se estaba dando un festival de rock, en donde se supone que iba a tocar con la banda. Mientras hacíamos

tiempo, nos sentamos a conversar sobre su trabajos, experiencias y relaciones dentro del cine ayacuchano.

Pacheco fue camarógrafo en *Lágrimas de fuego* en gran parte de la filmación, también lo fue en la primera película de Mélinton Eusebio, *Jarjacha*, además de editor. Posteriormente también fue editor de la película *Uma, cabeza de bruja* de Lalo Parra, entre otras varias producciones en las que ha estado involucrado. Tiene varios recuentos sobre su experiencia en la producción de Mélinton en torno a los aspectos de producción, el recelo entre realizadores y, como veremos más adelante, su mirada a la necesidad imperante por mejorar las formas de producción. Fue interesante remarcar ya en una de mis últimas visitas de campo el rol primordial que tuvo Jaime Pacheco en varias de las primeras producciones ayacuchanas más emblemáticas. Sin embargo, él nunca ha tenido ningún interés por figurar ni por destacar sus aportes, eran trabajos que hacía cuando tenía tiempo o entre chambas, lo cual es llamativo al remarcar que nunca antes se había interesado por producir su propia película. En el caso de *El pacto* (2014), si bien la experiencia había sido de colaboración con un grupo de actores, terminó asumiendo la dirección de la película junto con Dióse Bendezú. Fue a partir de esta última experiencia que me volvió a comentar sobre un alto grado de recelo y crítica malintencionada por parte de otras personas en el mismo Ayacucho, que le había generado un gran malestar por lo cual enfatizaba que esta iba ser su primera y última película. El caso de Pacheco, que ha participado en varias producciones y tiene amplia experiencia como camarógrafo, nos da cuenta de la importancia de la cámara, o más bien de quien maneje la cámara, de los aspectos técnicos a contemplar y de los recursos accesibles en el contexto ayacuchano, pero también del aspecto de recelo imperante. A pesar de todo eso, siempre destaca el entusiasmo de los jóvenes por la actuación y las ganas de llevar a adelante nuevos proyectos y mejorar en sus propias capacidades.

Palito Ortega... como Palito, el distinguido cineasta ayacuchano forjador de una mirada autoral a la violencia interna.

Como él mismo cuenta, comenzó con producciones utilizando cámaras de formato análogo para después pasar a lo digital. Distingue tres etapas de su desarrollo como cineasta, que relaciona con el crecimiento de sus propias capacidades, así como la utilización de mejores equipos de grabación, la participación de actores y técnicos de Lima, o lo que podría plantearse como una profesionalización (Del Pino, entrevista con Palito Ortega, 2014).

Este proceso de profesionalización no ha estado exento de problemas, ya sea por las relaciones con técnicos provenientes de Lima o la manera en que él mismo se posiciona ante otros cineastas con quienes han surgido contratiempos. No obstante, varios realizadores ayacuchanos reconocen en Ortega a un director que se ha podido superar cada vez más, mejorando sus habilidades, uso de recursos en forma de mejores equipos y personal técnico. Si bien en sus filmes ha tratado con la figura de la jarjacha a través de una trilogía que tiene su última instancia en *Jarjacha 3* (2011), que posteriormente adaptaría o transformaría en *El demonio de los Andes* (2014) para presentaciones en Lima. Ha tenido desde el principio de su producción un interés por la problemática de la violencia interna en Ayacucho, contada en formas dramáticas. Su primera película, *Dios tarda pero no olvida*, trata sobre un niño huérfano que viaja a la ciudad de Huamanga teniendo que soportar una serie de situaciones e injusticias. Si bien la película no trata directamente algún suceso en sí de la guerra interna, está situada en ese contexto al presentarse al niño huérfano como migrante a la ciudad, escapando de la violencia. Esta tendencia de enfocarse en aspectos de la violencia interna en Ayacucho será el tema principal de varias de sus producciones, convertido en uno de sus principales intereses. En la entrevista con del Pino (2014), subraya sus propias vivencias como testigo y víctima de ambos frentes durante el conflicto armado, amenazado por Sendero al ser líder en ese tiempo de la Juventud Aprista, siendo allanada su casa por las fuerzas militares varias veces y en otro momento fue conducido al cuartel al que llamaban

“casa rosada” por militares que lo golpearon y torturaron. A partir de varias películas que ha realizado como *Sangre inocente* (2000), *Rincón de los inocentes* (2007) y su más reciente *Casa rosada* (2018), se plantea un recuento de la historia de la violencia interna vivida en Huamanga, desde lo que él plantea como una visión realista:

“El hecho de ser ayacuchano a uno ya le da la capacidad de poder contar las historias de otra manera, real, ¿no?, porque se ha vivido. [...] Pero más aún, teniendo esa experiencia vivida de cerca, yo creo que me da la potestad de contar las historias como fueron (del Pino, entrevista, 2018: 190).

Dentro de este paneo de la producción ayacuchana, encontramos en Palito Ortega el caso de un cineasta que ha sobresalido en su práctica, con contactos con varios otros actores de la escena cinematográfica nacional, mejorando en sus aspectos técnicos y organizacionales de sus producciones, que le ha permitido distinguirse tanto por estos aspectos, así como por su enfoque a la problemática de la violencia política interna. Ahora bien, por un lado, esto ha generado una tensión con varios otros cineastas en diferentes momentos de la historia del cine ayacuchano, pero a la vez le ha permitido posicionarse como uno de sus más distinguidos y conocidos directores. Sus películas son muy bien recibidas en el mismo Huamanga, su nombre es muy conocido e inclusive para quienes trabajan en derechos humanos ha sido un referente de la producción fílmica en Ayacucho. Al mismo tiempo, si tomamos un espectro de la performance cinematográfica que discutiremos más adelante, su trabajo nos dirige hacia el ímpetu o imperativo por mejorar las producciones, lo cual se traslada a la utilización de técnicos de Lima, mejores cámaras o cámaras de cine digital, la participación de actores limeños o más conocidos de la cinematografía nacional y la necesidad de la posproducción para un acabado de proyección en salas comerciales o en DCP.

Lamentablemente Palito Ortega falleció en 2018, dejando un legado de varias películas que son algunas de las más conocidas del cine ayacuchano, aunque él se consideraba como cineasta peruano. Había alcanzado un estándar de producción

cinematográfica que muchos señalan y quieren emular, y abogaba por una visión nacional. Sus películas más reconocidas, como la última, *La casa rosada*, que se presentaría de forma póstuma en cines en Lima, son recuentos y aproximaciones autorales sobre aspectos de la violencia interna vivida en Ayacucho.

Luis Aguilar... de promotor y realizador musical a cineasta ayacuchano.

Luis Aguilar trabajó varios años grabando a grupos musicales y de ahí pasó a hacer videoclips para cantantes ayacuchanos. Lucho tiene habilidad con aspectos del sonido por su experiencia grabando, editando y mezclando música, pero alberga una preocupación con la imagen. Tiene gran interés por la música ayacuchana y varios de sus proyectos giran sobre este tema, pero también tiene un guion sobre la temática de la violencia que estaba preparando cuando visité Huamanga y coincidió con la revisión que estaba haciendo para el concurso nacional de largometrajes de ficción en 2014.

Lucho Aguilar empieza trabajando en producciones de audio para varios artistas de la zona de Ayacucho. Comenta que comenzó en la grabación y edición de trabajos musicales en una época en que aún no había entrado todo lo audiovisual, refiriéndose al ímpetu posterior de la producción de videoclips para cantantes de folclor o diferentes géneros musicales populares, a los cuales se dedicó posteriormente. Actualmente tiene una sala de grabación. Como ya tenía experiencia en la práctica de la edición en audio, no se le hizo tan complicado entrar a trabajar en lo audiovisual. Ha realizado videos para, por ejemplo, el Conjunto Musical Huanta, que en su momento fue un *boom* y casi no podía abastecer la demanda comercial por estos videos. Como él mismo dice, la piratería fue una ayuda para abastecer al mercado con copias de los videos. Ha grabado a varios grupos de música como Los Matutinos y Los Huamanguinos, entre otros. Sin embargo, ha perdido interés por hacer videoclips porque ya no le era rentable a partir de que la piratería entra y le malogra el negocio. Al final, todo el trabajo técnico realizado no se compensa con la proliferación de las copias piratas. Su experiencia

en este rubro es parte de un fenómeno más amplio en el Perú, ya que la realización de videoclips de música vernácula y de otros géneros populares constituye uno de los mercados de producción audiovisual más extensos y prolíficos que existe en el país (Alfaro, 2013). Cuando primero conversé con él en una de mis primeras visitas a Huamanga en 2010, me decía que ambos trabajos, de audio y videoclips, no los estaba realizando con mucha frecuencia, pero sí había terminado un trabajo con Ranulfo Fuentes, un compositor ayacuchano muy conocido, que incluía videos de sus composiciones. Estos trabajos le generan algo de presupuesto, que pensaba usar para una próxima película que igualmente estaría relacionada con el ámbito musical.

Cuando lo visité en noviembre de 2010, Aguilar estaba viendo la posibilidad de filmar su proyecto "Romance de guitarrero". Cuál sería mi sorpresa que un par de años después llegué a poder leer su guion, ya que me pidió que le diera una revisión porque lo quería mandar para el concurso de largometraje regional. Él había participado anteriormente con el mismo guion, pero no había sido aceptado. A través del trabajo de Aguilar y en cierta medida del trabajo de dupla de Lalo y su hijo Piero Parra, me he dado cuenta de algunos aspectos de la escritura del guion, que si bien no puede ser extendida a los demás cineastas, nos da algunas pistas sobre las dificultades y la problemática de las capacidades a las que constantemente hacen referencia los cineastas. Muchos de los cineastas remarcan que para sus primeras producciones no trabajaban con un guion en sí, sino con algunas pautas o como máximo una escaleta. Por ejemplo, Lucho Berrocal cuenta cómo para la grabación de *Supay, el hijo del condenado*, ya habían viajado al pueblo donde se iba a grabar la producción, cuando se encuentra con la situación de que en sí no había un guion, sino las ideas principales de la trama y los personajes. Tuvieron que ir armando la historia mientras iban filmando, sin que los propios actores se dieran cuenta. En otras instancias, como en el caso de Camborda, él había realizado su primer filme, *Frágil*, con solo una escaleta y trabajaba con los actores la escena a grabar, y los diálogos eran improvisados en el momento. Piero Parra me comentaba cuando estábamos en el set de filmación que había visto que

era mejor trabajar improvisando las líneas de diálogo cuando se trataba de actores no profesionales, puesto que no tenían la preparación necesaria para poder memorizarlos. Se presentan una serie de particularidades en el tratamiento de los guiones, las historias y las formas de actuación en el contexto ayacuchano.

En el caso de Aguilar hay un claro interés por mostrar lo que son las culturas de Ayacucho: “Cada pueblo tiene su variedad folclórica... no todas son iguales, tienen algo de parecido, pero tiene su particularidad cada pueblo... el principal objetivo de la película es mostrar esta diversidad a partir de la película” (Entrevista a Luis Aguilar, 2010). Sin embargo, inmediatamente remarca que quizás su producción reciba críticas por sus pares cineastas, ya que quizás no vayan a aceptar la forma en que lo va a enfocar. Su proyecto se planteaba como un tipo de musical. Cuando una vez le comentó a su amigo cineasta José Huertas sobre su trabajo, le contó que sus videoclips tendrían lado A y lado B, refiriéndose a los lados de los LP y casetes. Huertas le criticaba que fuera a ser como un disco de música en vez de una película. Quiere enfatizar el aspecto musical, tanto que se lo planteaba como una película que se titularía “Romance de guitarrero”, en donde la mitad sería musical, con temas de diferentes épocas y la otra mitad sería la historia, la narrativa con actores que son a la vez músicos. Este interés por la música local no es un tenor solo ayacuchano. En la película *El hijo del viento* (2008), una de las películas del realizador puneño Flaviano Quispe, se contempla una utilización de la música durante todo el filme y varios otros realizadores regionales como Joseph Lora, cineasta juliaqueño, trabajan haciendo también videoclips a cantantes y grupos musicales locales, así como sesiones de fotografía. Es bastante emblemático que no exista aún dentro de todo el ámbito de los cines regionales una película propiamente del género musical, teniendo en cuenta la gran amplitud e importancia que tienen los repertorios musicales en la vida social ayacuchana y andina. Si bien esta película no ha sido aún realizada, menciono este caso porque nos va a permitir más adelante discutir dentro de la tensión que existe entre la escritura del guion en regiones y los parámetros de los concursos nacionales de cinematografía.

Previamente, Luis Aguilar había sido productor de las películas *Nakaq* y *Encuentro con el Nazareno*, de Walter Bustamante. A partir de esas experiencias se lanza a realizar su propio largometraje, *Chullpicha*. Esta producción estaba pensada como una comedia e iba a tener el título de “La fiebre de reclutas”. Esta combinación de dos historias o narrativas en un producto es un aspecto también particular de las películas ayacuchanas que tendría una relación con el caso de *Bullying maldito*, en donde Mélinton Eusebio habría combinado su interés propio por el mito urbano de María Marimacha con la temática del *bullying* que ya estaba implicada en el tratamiento que estaba dándole a la historia. Estos aspectos sobre la variedad de repertorios en que se basan los realizadores ayacuchanos, sus propias prácticas de modificación, reedición de los filmes, así como las formas en que se refieren o imaginan a sus audiencias ayacuchanas, serán aspectos que plantearé dentro de la discusión sobre los repertorios, las performatividades implicadas en las prácticas cinematográficas ayacuchanas y sus formas de promoción.

Hay varios realizadores ayacuchanos a los que no hemos podido darles seguimiento pero que han producido películas reconocidas, como Jesús Contreras con *Sin sentimiento* (2007), que ha sido la segunda película regional en poder presentarse en cines comerciales en Lima. Contreras llegó también a presentarse y ser entrevistado por el conocido crítico nacional de cine Ricardo Bedoya en su programa de televisión *El placer de los ojos*. Si bien no llegamos a entrevistar a Miler Eusebio, realizador de las exitosas películas sobre el supay (al que sí haremos referencia en el capítulo 5), tomamos algunas de las referencias de su trabajo a través de las entrevistas que le han realizado. Como hemos detallado en la cronología sobre el cine ayacuchano, durante ciertos momentos han surgido varios realizadores, algunos que solo han producido una película y después se han retirado completamente de la escena, y otros que se mantienen esporádicamente participando en algunos proyectos pero que no han sacado nuevas películas. Hacemos referencia a algunos de estos realizadores en los recuentos de la investigación, especialmente en el caso del capítulo sobre repertorios, porque tienen que ver con algunas películas que coincidieron con el trabajo de campo,

como *Vilchico* (2010) y *Aya tullu* (2010). Estas producciones también nos dirigen a otro fenómeno particular que parece repetirse en varios momentos de la historia del cine ayacuchano. Existe una tendencia de algunos actores que ansían convertirse o inclusive se han convertido en cineastas. No es una tendencia generalizada, pero señala un ímpetu por la realización, por el querer hacer cine. A la vez, este fenómeno me permitió darme cuenta del rol del actor en las producciones ayacuchanas que posteriormente me interpelaría directamente.

2.8 De actores a realizadores

En 2010, cuando realicé una de las primeras visitas de campo, mi interés estaba dirigido a conocer las historias de producción de los principales realizadores ayacuchanos. Sin embargo, también me topé con los recuentos de algunos actores y el interés de los realizadores en presentarme a algunos de sus actores y que recabara sus testimonios. A través de Juan Camborda conocí a Diose Bendezú, que en ese momento era guionista y ayudante de dirección de un proyecto que estaban por comenzar a grabar con Juan Sifuentes. Diose Bendezú me decía que no se sentía preparada para poder dirigir, aunque el guion había sido suyo y ella se identifica como principalmente guionista. Dos años después me volvería a ver con ella, pero a partir de un proyecto que estaba grabando Jaime Pacheco, que había colaborado desde los principios del cine ayacuchano como camarógrafo y editor, pero aún no se había lanzado a realizar su propia película. En este contexto, me topé con varios actores que me relataron algunas de sus experiencias en esta producción. No pensé en ese momento que podría incorporar este aspecto porque rebasaba el enfoque que comúnmente se toma sobre etnografías de producción, pues si bien algunas se han enfocado en medios de televisión o incluso en camarógrafos, tienden a enfocarse en los roles de los realizadores, especialmente en el campo de los estudios de cine. Aún parece que se encuentra muy arraigado un énfasis en el autor, el director como artífice de la producción cinematográfica. Aunque en el ámbito de la antropología de los medios sí se ha explorado la amalgama entre productores, realizadores, actores y otros miembros o entidades

involucradas en la producción cinematográfica, desde el trabajo fundacional de Powdermaker (1950) hasta el que ha sido un referente para varios aspectos en esta investigación, el de Tejaswini Ganti (2012). Sin embargo, no solo el ir conociendo los recuentos de los propios actores ayudaba a enmarcar mejor las problemáticas envueltas en los mismos aspectos de la producción ayacuchana, sino que, para mi propia sorpresa, me vería envuelto como actor espontáneo en dos películas que estaban realizando Lalo y Piero Parra, quienes me permitieron participar en algunas instancias de sus producciones.

En una de las salidas para grabar durante el proyecto que estaban filmando Piero y Lalo conocí a Jhony Bellasco, que había sido actor de dos películas anteriores de Juan Camborda, su primer largometraje, *Frágil*, y después fue el protagonista del thriller *Secuelas del terror* (2010). En la primera visita que realicé a Huamanga, cuando entrevisté a Juan Camborda, también llegó a la conversación uno de los actores que había participado en *Secuelas del terror*. Varios de estos actores me habían expresado su interés por llevar adelante algún proyecto propio de realización cinematográfica en un futuro cercano. Si nos remitimos a la propia historia de Lalo Parra dentro de la producción ayacuchana, nos encontramos que primero fue actor de las películas de Palito Ortega y posteriormente decidió junto con Edwin Béjar aventurarse a la producción de su propia película.

En el recuento que Lalo hace sobre su participación en las primeras películas de Palito junto con los actores, en ese tiempo muy chicos, hasta niños, como el caso de Edwin Béjar, que daba vida al personaje de Cirilo, ellos terminaban improvisando las frases y diálogos a partir de la escena que montaba Palito. Incluso le sugerían qué cosas podían hacer. Sin embargo, posteriormente cuando le sugirieron a Palito que algunas de las escenas deberían de hacerlas de otra forma, se encontraron con la negativa del realizador. Ese fue el incentivo para que decidieran hacer por su cuenta la primera película, *Uma, cabeza de bruja* (2005). Como en otras situaciones posteriores esto crearía algunas tensiones, porque ya no se verían como actores sino como realizadores. Este ímpetu por convertirse en realizadores es una

tendencia que no solo se halla en el contexto ayacuchano, sino que se comparte en las prácticas y enseñanza del audiovisual en Lima. Tanto las escuelas de comunicaciones como institutos y recientemente algunas escuelas de cine promueven directores, no se forman en sí técnicos o especialistas en las distintas áreas: productores, camarógrafos, luminotécnicos, etc. A la misma vez, como en repetidas ocasiones en Ayacucho, se constituye esta práctica como una forma de aprovechar una situación en particular: cuando un filme ha sido exitoso y se lanzan a producir una película que quiere imitar el éxito a través de una historia similar.

El rol de los actores propiamente en la producción ayacuchana no había sido una de mis consideraciones al acercarme al fenómeno, puesto que siempre había prevalecido una mirada concentrada en los realizadores como los principales productores culturales en el cine. Ahora bien, a partir de conversaciones con varios actores, aunque ni por cerca todos los involucrados en la producción, salían a la luz algunas interesantes consideraciones. El deseo por realizar sus propias producciones surgía a partir del interés por llevar a cabo en sus propios términos una película, ya sea por temas que no habían sido trabajados o porque se imaginaban diferentes maneras de dirigir las escenas, la caracterización de los personajes o por el deseo de hacer un proyecto propio. En el caso de Jhony Bellasco, se refería a su interés por llevar a cabo una película que giraba alrededor principalmente de las artes marciales y de su experiencia y contactos con la policía. Si bien en el ámbito más amplio de los cines regionales ya se ha dado una película que mezcla aspectos de los filmes de artes marciales, la película *El último guerrero chanka* (2011) de Víctor Zarabia (originario de Apurímac), en el caso ayacuchano aún no se experimenta con este género en particular. Y así van surgiendo intereses por los actores de hacer sus propios filmes.

En el caso de Lalo Parra, fue la posibilidad de hacer sus propias decisiones y grabar lo que quería y de la forma como quería grabar las acciones y escenas. Hay que remarcar que no es el caso de todos los actores, varios de los cuales se mantienen interesados en las posibilidades de poder mejorar en sus prácticas actorales y

participación en películas. Sin embargo, esta situación genera otro tipo de reproducción del fenómeno, al generarse nuevas películas pero no siempre en buenos términos, ya que como hemos visto no siempre estas películas tienen éxito, como por ejemplo en el caso de *Vilchico*, que veremos con más detalle. Igualmente, esta tendencia no sería solo particular al contexto ayacuchano, ya que se da en esferas de la cinematografía de Hollywood y varios otros mercados cinematográficos mundiales. No obstante, en Ayacucho cobra un papel primordial en el surgimiento de nuevos realizadores, quienes estaban involucrados anteriormente en filmaciones van armando guiones en miras de hacer sus propios filmes. Ahora bien, se topan con un rango de imperativos y performatividades en juego, aspectos que exploraremos en los próximos capítulos. Al mismo tiempo, se conjugan los propios aspectos, discursos y tensiones en torno a la performance actoral, a partir de la propia experiencia como investigador/actor al tener ocasión de participar en algunas escenas de las dos películas realizadas por la dupla de Lalo y Piero Parra. Estos próximos capítulos también nos permiten explorar e indagar en las mismas situaciones y condiciones del *set*/locación de producción, dando cuenta de alguna dinámicas, problemáticas y formas en que los realizadores contemplan y trabajan en estas situaciones de producción in situ. A diferencia de la forma en que Ganti (2012) presenta como un *composite*, un agregado para las múltiples situaciones de producción en el caso de Bollywood, me concentro más bien en ciertos casos puntuales en que participé de estas producciones durante mis visitas de campo. Si bien no pueden dar cuenta de todas las posibles situaciones a las que se han enfrentado los diferentes cineastas, nos permiten discutir varios de los relatos que tanto Lalo y Piero Parra trabajan para sus propias producciones, así como aspectos que nos remiten a los recuentos de otros realizadores sobre sus propios procesos de producción. En otras palabras, nos permiten explorar una serie de performatividades que están en juego, cómo se entrelazan y se van iterando en los ámbitos de la producción ayacuchana.

Fundido a negro

Capítulo 3: Precariedad creativa e imperativos cinematográficos en la producción ayacuchana.

En camino a la primera grabación... Viernes, 24 de noviembre, 2012

Estábamos frente a la casa de Lalo Parra en el jirón Cultura, sentados en la rotonda que está justo al frente de su casa y en donde se encuentran también algunos pequeños quioscos donde se venden varios tipos de libros, textos escolares y manuales. Posteriormente me percataría de que uno de los puestos lo regenta otro realizador ayacuchano, Luis Aguilar. Nos íbamos a reunir con los demás integrantes de la producción, su hijo Piero y una actriz para ir a filmar una escena en una casa fuera del centro de Huamanga. Mientras esperábamos a que llegaran nos pusimos a platicar con Lalo, que me contaba sobre la producción que estaban realizando y la situación actual del cine en Ayacucho.

Lalo me comenzó a contar sobre la película que estaban filmando. Previamente el proyecto no fue aceptado en el concurso de Conacine 2011³⁰ bajo el nombre de “En el nombre del padre”. Posteriormente el título del filme pasaría por varios nombres, comenzaría con “En el nombre de Dios” pero terminó llamándose “Pueblo maldito”, primero con el subtítulo “la venganza del supay” y finalmente “Pueblo maldito, el mal está dentro de ti”. Como ya habían comenzado el proceso de filmación, no quisieron volver a competir en el concurso regional del 2012 porque podrían haberles dicho que era un proyecto en producción. Nunca faltan las personas que se enteran y para evitar todo eso no lo mandaron. Comenzaron a filmar en el año 2011 y pensaban terminar antes del fin de agosto. Le faltaban como 26 escenas, necesitaban terminar ahora porque habían rentado una cámara y tenían hasta el 3 de septiembre, o hasta el fin del mes (agosto del 2012). En este momento surge una situación imprevista que les haría cambiar el cronograma de su producción: tuvieron un problema con la

³⁰ El concurso de Largometraje de Ficción para Regiones se constituyó en el año 2006 por el entonces denominado Conacine, que es la entidad del Estado promotora del cine peruano. Esta entidad ha pasado por varios nombres posteriormente al ser absorbida por el Ministerio de Cultura; en el 2010 pasó a llamarse DICINE y más recientemente se denomina DAFO, Dirección del Audiovisual, Fonografía y los Nuevos Medios.

cámara. La mandaron a arreglar, con la sospecha de que en el intercambio de cámaras con la producción en que se usó la cámara previamente ya había tenido un problema grave. Estos temores me los comentaba Lalo mientras íbamos a chequear cuánto le cobraban para arreglar la cámara, la cual tendrían que mandar a Lima con ese fin.

El equipo para esta producción lo habían rentado de los hermanos Prado, que trabajan como contadores y habían producido la película *Vilchico*. Héctor Oré, un conocido periodista ayacuchano, los había convencido para dirigirla. Héctor Oré había participado recientemente en la última película de Juan Camborda, *Secuelas del terror* (2010), interpretando a un reportero que investiga la desaparición de una joven. Nuevamente se daba el caso de un actor que quería realizar una película. Como veremos más adelante, también se querían aprovechar de la situación generada por la película *Supay* (2010), en términos de hacer un negocio rápido y rentable. Habían comprado todos los equipos necesarios, pero a la película no le fue bien, perdieron dinero. Da la casualidad que esta misma película fue una de las que llegué a ver en sus últimas presentaciones en Huamanga en 2010. De cualquier manera, la iban a pasar en el centro cultural del CAFAE en Lima. Jaime Luna Victoria, programador y difusor de los cines regionales en el CCCFAE, se estaba comunicando con Héctor Oré, pero este la hacía larga, parecía que en realidad él no tenía la película. Finalmente parece que sí la llegaron a presentar alguno de los hermanos Prado. A partir de este contacto, Lalo entabló una negociación con ellos para que le rentaran el equipo, una cámara Sony HD (que posteriormente les traería problemas) con un boom y micros. Nos encontramos con lo que denominaremos la performance tecnológica en el ámbito ayacuchano. Las prácticas y los discursos en cuanto a los tipos de cámaras y situaciones particulares de producción son parte de este entramado de performance tecnológica. A la vez, esta performance se entrelaza y está en disputa con las otras performances organizativas y culturales que iremos identificando.

3.1 Piero y Lalo Parra: perspectivas sobre la producción y sus roles como realizadores

Piero había pensado dirigir esta película, pero pidió a Lalo que los dos la dirigieran, como padre e hijo, como lo hacen los hermanos Vega.³¹ Si bien Piero escribió el guion de este filme, varias de las temáticas de la película están más cercanas a los intereses de Lalo que a los de Piero, aunque ambos fueron colaborando durante la confección del guion. Ambos decidieron que este filme era principalmente para negocio, para poder tener plata para poder adquirir equipos. Era un filme pensado principalmente para un público ayacuchano. Lalo había tenido en planes otra película, “Uma 2”, la continuación de su primera película, pero decidieron más bien juntar a todos los monstruos de Ayacucho: “hay que juntar al pishtaco, al condenado, a jarjacha, al supay, no, hay que meter quizás a un político de repente, mentira...” (entrevista a Piero Parra, agosto 2012). Piero remarcaba que “por qué no, también en Hollywood han sacado a Iron Man, a Hulk, a no sé quién más son los Vengadores, estamos haciendo un tipo de Vengadores acá en Ayacucho (risas), donde estamos mezclando a Hulk, no a Hulk, estamos juntando todos los seres míticos para que haya más gente, de repente”. Por supuesto, la historia de la película era diferente: gira en torno a un cura de un pueblo que cuestiona su fe y un monje antiguo que ha perdido la memoria, el cual finalmente se enfrenta a los engendros del diablo que están acechando y matando a todos los habitantes de este pueblo maldito. Es una historia totalmente ficcional, que al principio quería basarla en parte en la llegada de los monjes jesuitas a la zona de Huamanga, pero desistió porque le pareció imposible realizar una película de época. Después regresaremos en torno a estos aspectos de los repertorios que se iteran en las películas ayacuchanas, pero en este renglón también está implicada la performance cultural, entrelazada con la económica, al querer alcanzar un mayor público popular en Huamanga, buscando una eficacia social dentro del contexto ayacuchano.

³¹ Me decían refiriéndose a la dupla de hermanos cineastas que con su película *Octubre* (2010) habían tenido mucho éxito a nivel nacional y aún más en varios festivales. Como veremos posteriormente en el cap. 6, aparecen como parte de los cineastas peruanos que constituyen una nueva ola de producciones que surgen a partir de 2010, aproximadamente.

Anteriormente a Piero no le había interesado participar en las aventuras fílmicas de su padre Lalo. En el primer largometraje que Lalo realizó, *Uma, cabeza de bruja* (2005), Piero no llegó a participar y más bien fue su otro hermano, Miguel, quien le hacía la cámara a Lalo durante las grabaciones. En ese tiempo, Piero andaba más interesado y envuelto en otras actividades artísticas. Piero me cuenta que su interés por el cine no viene del teatro como en el caso del propio Lalo, sino más bien de una experiencia previa y de la experimentación en varias otras formas artísticas y posteriormente con el mismo medio audiovisual. Empezó agarrando una cámara y haciendo algunos videos de continuidad que quedaron así nomás, como ejercicios. Si bien se quedó con esa curiosidad, más se dedicó a las artes plásticas que estudió en Lima, Cusco y Ayacucho. No obstante, se dio cuenta de “que con simplemente la pintura no podía expresar todo lo que quería, si bien una pintura puede causar cierto regocijo, cierto placer...pero no te cambia la vida, no te dice más.” De ahí su interés por incursionar en la escritura. Ha llegado a publicar un poemario en Ica y tiene varios cuentos que le gustaría plasmar en filmes.

Podemos identificar en la figura de Piero Parra algunos aspectos de aquello a lo que alude Juan Camborda como una segunda generación de cineastas ayacuchanos. En el recuento de la vida artística de Piero, podemos situarlo como parte de otra generación que se está involucrando en la producción ayacuchana; no son los jóvenes que comenzaron con la movida del cine ayacuchano hacia mediados de los 90, sino jóvenes que a veces vienen de otras experiencias y que incluso ya han realizado algunos estudios de producción audiovisual en Lima y que regresan a Ayacucho para realizar producciones ya a mediados de los 2000. En el caso de Piero, ha tenido un contacto próximo con la producción documental a través del acercamiento con la asociación DocuPerú, y posteriormente llevó a cabo estudios de producción audiovisual en el Instituto de Diseño y Comunicación en Lima. Estos vínculos con Lima los estaremos discutiendo en otro capítulo, pero vale remarcar que en el caso de Piero esto también se refleja no solo en los vínculos con otros actores en Lima sino también en sus propios intereses y en la visión que tiene

sobre la producción ayacuchana. No es aún una tendencia en la realización, porque como el mismo Piero me comentaría después de llevar a cabo estas producciones de ficción, es muy difícil y al menos él preferiría hacer documentales. La práctica del documental fue lo que le interesó más al principio, con la que entabló varios lazos y la que puede llevar a cabo de forma independiente y personal: “yo quiero realizarme como documentalista, me gusta el documental bastante y me gusta también el videoarte, y yo quiero quizás juntar esto, videoarte y documental, y si es que llego a hacer ficción como estoy haciendo ahora, me gustaría trabajar con un presupuesto dado”. Piero estaba muy consciente de las limitaciones en que se encontraban para realizar estos proyectos filmicos, él hubiera preferido otras condiciones: “hacer ficción para mí se me hace muy tedioso y muy estresante... tenemos que hacer malabares, hacer maravillas, esperar a veces milagros en muchas cosas porque faltó una persona o no vino tal, o el que nos dio permiso nos dijo que no, o un actor no llegó”. Aun así, se van arreglando y tratando de adecuar a las condiciones imperantes en el contexto ayacuchano: “yo creo que en provincia todo, todos los realizadores en Ayacucho siempre tienen que tener la creatividad, o la solución bajo la manga, porque siempre va haber un inconveniente, siempre va haber algo, ¿no? Y bien, esto digamos desvirtúa del guion original o de lo que uno quiere mostrar”. Sin embargo, como veremos en las instancias de producción, se van anteponiendo varias dificultades, pero surgen formas de manejarlas, de ser creativos al gestionar los problemas, pero también se dan los discursos y críticas hacia las mismas formas de producción, organización y desempeño.

Lalo Parra atrae la atención en Ayacucho, puesto que es muy conocido. Esto se debe a que fue el actor principal en varias de las primeras películas de Palito Ortega. En los posters de las películas y como parte de las películas, Lalo aparece como uno de los protagonistas en las imágenes.



Fig. 7 Carátulas de los DVD de dos películas de Palito Ortega, con Lalo Parra como actor

Tanto así que su esposa Pilar cuenta que a veces se tiene que quitar de algunas situaciones cuando lo encuentran en la calle. El mismo Lalo cuenta que cuando estaban publicitando las películas de Palito Ortega, iban a los programas en los canales locales de televisión y el presentador del programa siempre se quedaba hablando con Lalo, haciéndole preguntas, pues era más ameno y conversador. Podría ser algo anecdótico, como varios de los recuentos que se hacen sobre las películas en Ayacucho, pero personalmente he podido comprobar la frecuencia con que lo identifican en la calle e incluso la confusión se mantenía presente entre Palito y Lalo. La gente lo encontraba en la calle y le llamaban Palito, asociándolo a las películas donde él aparecía como actor.

Mientras caminábamos para ir a revisar la cámara nos cruzamos con algunas personas que lo saludaron varias veces. Él andaba con su característico sombrero y maletín. Era uno de esos instantes en que me daba cuenta de lo relatado por el mismo Lalo y otras personas a su alrededor, lo común que era que lo saludaran o hablaran con él en la calle. Aparte de esta identificación-confusión de identidades, Lalo es docente de Bellas Artes y aunque desde hace un tiempo ya no pinta, es muy activo en la promoción y defensa de la práctica artística en Huamanga. Como veremos más adelante, también ha estado muy involucrado en la promoción de

iniciativas relacionadas con el cine, al ser fundador junto a Felipe López del cineclub Tercer Ojo y en un momento fue también el encargado en Ayacucho de la Red de Microcines Chaski, así como posteriormente se involucró en la organización de festivales de cine regional en Ayacucho, como presidente de un primer esfuerzo por armar una asociación de cineastas en la región, y es el actual presidente de una asociación de cineastas regionales³². Todo lo anterior también suscita una serie de distinciones y tensiones entre los realizadores, influye en cómo se posicionan ante sus pares, pero también en los celos y resentimientos que surgen.

Tanto estos aspectos de distinción y celos como las propias condiciones de producción en Ayacucho están envueltas en una serie de performatividades. En varias de las instancias que a continuación exploraremos se da cuenta del entrelazado de performance cultural (eficacia social), tecnológica (efectividad técnica) y organizacional (eficiencia organizacional) que hemos planteado anteriormente. Este entretejido de performatividades se pone en juego en las prácticas, discursos e instancias dentro de los *sets* de producción. A partir de la exploración en estas instancias de producción se nos presenta una principal tensión entre lo que discutiremos como la “precariedad creativa” en el campo de la producción, las formas en que los cineastas lidian con estas problemáticas, así como sus discursos en torno a las mismas y los imperativos implicados en los varios estratos de performatividad.

3.2 Distinciones, celos y tensiones en la producción ayacuchana

La identificación de ciertos nombres e imágenes en el contexto ayacuchano formaba poco a poco una cierta esfera del cine de la región, aunque fuera de la misma por un buen tiempo las únicas figuras conocidas eran el realizador Palito Ortega y Mélinton Eusebio. Como hemos visto en el capítulo anterior, la figura de Palito Ortega se distingue y separa de las producciones de los demás realizadores. En el

³² En 2019, junto a su hijo Piero Parra, organiza el Cine Club Amaru en el distrito de San Juan Bautista, Huamanga, en donde se han dedicado a difundir varias películas regionales y también otros filmes peruanos.

caso de Mélinton Eusebio, su primera película dirigida por su cuenta, *Jarjacha, el demonio del incesto* (2002), tuvo una gran circulación en su momento, incluso posteriormente consolidándose como una especie de referente o *cult film*³³, al presentarse como la primera película del género de las jarjachas o mitos andinos llevados al cine. Este aspecto de figuración siempre ha estado presente en el contexto ayacuchano, pero cobra tintes de recelo y acusaciones de conflictos personales que van y vienen dentro de la propia historia del cine ayacuchano. Algunos cineastas ayacuchanos se pelean en ciertas circunstancias, pero tiempo después llegan a amistarse de nuevo mientras otros problemas vuelven a resurgir a partir de previas tensiones que vuelven a cobrar resonancia. Si bien son temas que no tienden a ser discutidos o inclusive son delicados de tratar, durante todo mi trabajo de campo estaban presentes y salían a relucir constantemente en varias instancias. Incluso antes de decidirme por investigar más a lleno la experiencia del cine ayacuchano, estas impresiones ya estaban en los comentarios y recuentos que se habían dado sobre los comienzos de la producción ayacuchana. Sin embargo, no me percataría de este aspecto hasta adentrarme y conocer mejor las instancias de producción y los recuentos de los propios cineastas.

En una conversación con el retablista y antropólogo ayacuchano Edilberto Jiménez, al preguntarle sobre este aspecto que me andaba topando en el ámbito del cine ayacuchano, me remarcó que en su experiencia con los retablistas y en el mundo artístico ayacuchano también encontraba ese recelo entre pares. En un momento en que acompañé a Lalo Parra para que grabara el trabajo de un amigo retablista en Quinoa, llegué a tomar varias fotos de su trabajo, las cuales después me pidió que se las pasara y que no las difundiera, ya que él estaba por mandar su retablo para participar en un concurso nacional de retablos y temía que le pudieran copiar sus ideas. Parecerían puras coincidencias al paso, pero la iteración de las mismas nos conduce a una esfera de recelo entre pares y temor a la copia, que igualmente está muy latente en las prácticas y actitudes de los realizadores en el contexto

³³ Existe aún una tensión en relación con estas primeras películas en torno a la figura de la jarjacha. En un reciente festival que se llevó a cabo en Canadá, Andean Horror Film Festival, la película que fue exhibida fue *La maldición de los Jarjachas* (2002), de Palito Ortega.

ayacuchano. Jaime Pacheco hace hincapié en esta prevalencia de actitudes que no conllevan a propiciar formas de colaboración:

[...] este celo no permite para hacer mejor las cosas, los que están interesados o son directores tienen que pensar que si no se unen no van a conseguir nada. Porque yo trabajo con mi grupo de gente, y soy celoso con mi equipo y el otro igual. Yo tengo ciertas debilidades, los capacito para mí y soy celoso. ¿Qué pasa si mi técnico, mi sonidista, luces tiene ciertas necesidades y se va a trabajar con el otro? Hay un derecho, ¿no? (entrevista a Jaime Pacheco, 2014).

Se presentan dos aspectos alrededor del discurso hacia la envidia: la falla en reciprocidad y la traición en la amistad (Taussig, 1983). Ahora bien, esta situación sobre el impacto de los celos al no permitir la posible colaboración entre pares, reciprocidad y compartir recursos, está también entrelazada con las necesidades y las condiciones de trabajo en que se encuentran todos los actores envueltos en la producción ayacuchana. En el caso del cine ayacuchano, estas tensiones se ven atravesadas por las condiciones precarias de la producción, en donde se enfrentan dos fuerzas antagónicas: por un lado, la tendencia hacia realizar producciones rápidas con un interés mercantil, muchas veces sin interés por la calidad cinematográfica del producto, y en el otro lado los varios imperativos para mejorar las producciones ayacuchanas. Esta principal tensión en la producción ayacuchana se puede emparentar con lo que Tejaswini Ganti (2012a) presenta como sentimientos de desdén y distinción que terminan siendo recurrentes en las prácticas y discursos de los realizadores en el contexto de la producción de Bollywood.

3.2.1 Producciones rápidas para ganar plata vs. imperativos para mejorar las producciones

Ganti (2012b) plantea cómo el binomio de sentimientos de desdén y prácticas de distinción en el caso del mundo de Bollywood se presenta en varias instancias y discursos que expresan los productores/realizadores conocidos hacia los

advenedizos, así como las actitudes hacia sus propios pares. Ambos aspectos estarían envueltos en lo que denomina como *boundary work*, una noción que toma del sociólogo Thomas Gieryn: “to describe the ideological efforts by a profession or an occupation to define legitimate membership and practice” (pag. 8). Esta construcción de bordes o fronteras se caracterizaría como un recurso estilístico y retórico que acompaña la ideología de profesionalización y sus tentativas de establecer criterios para la competencia experta (*expertise*), la autoridad y legitimidad:

“For example, boundary-work demarcates competitors as outsiders, deeming them unfit through the use of labels such as “pseudo”, “deviant”, or “amateur”; such outsiders can also serve as scapegoats for problems that arise within a particular profession” (Ganti comenta sobre Gieryn, 1983:792)

En el caso de Bollywood, se presenta un panorama plagado de diversos tipos de productores que se involucran en la realización cinematográfica, desde los cineastas ya establecidos, legítimos y aquellos que apenas se aventuran en la producción, comúnmente catalogados como *proposal makers* o *fly-by-night operators*. Varios de estos advenedizos provienen de otros rubros y se arriesgan a invertir en la producción de cine porque piensan que es una manera fácil de ganar plata. Sin embargo, como presenta Ganti, si bien el éxito comercial ha sido y continúa siendo un factor crucial para legitimar a un realizador y su producción, también argumenta que no es lo principal. Resulta que en la producción en Bollywood hay un gran porcentaje de producciones que no llegan a tener éxito, que incluso les ocurre a realizadores reconocidos, así que estos discursos de desdén por un lado y prácticas de distinción por otro lado terminan creando lo que ella argumenta como un régimen alternativo de valor (Appadurai, 1986), más allá del éxito en el *box office*.

En el contexto ayacuchano, los realizadores critican las producciones que surgen de forma rápida con meros intereses de hacer plata y que terminan teniendo baja calidad. Surgen varias críticas sobre la propia producción ayacuchana y el imperativo de poder superarlas. Por ejemplo, Piero Parra comenta: “yo siempre dije

aquí en Ayacucho, yo creo que acá se ha comenzado con más simpatía por el cine que conocimiento de él". Una opinión que resuena en varios otros realizadores, incluso en los que estuvieron envueltos en los principios de la producción ayacuchana que también remarcan sobre este aspecto, pero a la misma vez plantean que se está tratando de mejorar la producción. Lucho Berrocal comenta que:

[...] se está dando dos fenómenos, las producciones de los que han hecho cine desde el inicio, lo que se están preocupando ahora es en mejorar las producciones, ya, tratando de hacer con mejor técnica, digamos, con mejor actuación. Por eso de repente ya no es como antes, antes sacábamos a cada rato películas, película, película, no nos preocupábamos mucho por eso. Pero ahora si nos demoramos es justamente porque están tratando de mejorar. Mientras que los que están haciendo recién, colgándose de repente de las películas que tienen más jale, esos digamos están creando seguidores, pero por la plata (entrevista a Luis Berrocal, 2010).

El propio Lucho Berrocal critica cómo después de la presentación de *Supay*, en la cual estuvo muy involucrado, surgieron películas como *Aya tullu*, dirigida por uno de los actores del *Supay*, que quiso también afianzarse en el éxito que tuvo esta película. Sin embargo, vieron la forma de hacerla sin el más mínimo gasto y sin tener una idea de cómo hacer una película. Esa fue la manera en que muchos comenzaron, pero que no debería seguir siendo la fórmula de la producción ayacuchana o la única forma de llevar adelante la producción. Se da entonces un paralelismo con lo que describe Ganti en el contexto de Bollywood. Ella da cuenta de esta tendencia que crea una tensión entre el desdén hacia las producciones en la India que se terminan haciendo de forma casual vs. producciones planificadas, donde se critica a los *newcomers* sin previo conocimiento cinematográfico que tratan de entrar en la industria, lo cual crea un campo de distinciones entre legítimos e ilegítimos productores cinematográficos, que ha tenido consecuencias en la forma como se quiere presentar y legitimar a la industria y cómo prevalece lo que Ganti denomina como *boundary-work*. Aunque las situaciones y la envergadura de la producción Bollywoodense no se puede comparar con la ayacuchana, esta característica de tratar de aprovechar la situación para sacar un gran provecho

rentable sin consideración de aspectos cinematográficos parece ser un aspecto que ha suscitado en varios momentos de la historia del cine ayacuchano una carrera por sacar más películas. Si bien existe una gran cantidad de proyectos que se plantean en el caso de Bollywood, muy pocos llegan a su finalización o tienen éxito en taquilla. No obstante, Ganti plantea que no es necesariamente el aspecto económico el que está en juego, la entrada en el *box office*, sino estas formas de plantear distinciones entre aquellos cineastas que tienen el potencial de tener éxito y aquellos advenedizos que solo entran por hacer un negocio: “if anyone can produce a film, then filmmaking does not possess prestige”. Ganti identifica cómo habría un esfuerzo por los cineastas en caracterizar la práctica cinematográfica como trabajo y no algo *divertido*, para enfatizar el punto de respetabilidad y valorización de estas prácticas que no pueden hacerlas todo el mundo.

En el caso ayacuchano, si bien esta tendencia de producciones rápidas por negocio sigue prevaleciendo, surgen discursos y críticas por parte de los propios cineastas en torno a la necesidad de cambiar o mejorar las producciones. Lo cual nos lleva a la consideración de los imperativos para mejorar las producciones, las capacidades de los cineastas y sus formas de producción. Varios realizadores expresan que se debería mejorar la producción, que incluso el propio público ayacuchano se da cuenta y es más exigente, como comenta Juan Camborda: “Ahora me he dado cuenta que el público, al menos parte de la población, ya está pidiendo cosas un poco más elaboradas, ya no tan improvisadas, como se hacían al principio”. Lo cual también remarca Luis Berrocal cuando plantea que: “No es que creas que solo el crítico exige, también el público de la masa exige. Ellos también exigen que no se le engañe y también que la película sea algo que no los tome como tontos”. A propósito de estas tensiones e imperativos dentro de la producción ayacuchana, Jaime Pacheco comenta que:

[...] lo que importa es que tu producto salga aceptable; si no tienes las condiciones de equipo, pero tienes que humillarte para conseguir un producto bueno, adelante. Lo que te importa es que tu material quede bien. Una cosa que a mí no me gusta es que se piensa que si no tienes recursos, lo tienes que hacer mal (entrevista a Jaime Pacheco, 2014).

Entran a calar en este ámbito no solo la tensión entre el hacer la producción barata de baja calidad como negocio vs. el imperativo de mejorar las producciones, sino que también hay formas de cuidar los productos finales pese a la falta de recursos. No solo sería una cuestión de hacer plata y listo, sino de capacitarse o invertir en mejores equipos y personal capacitado, y que esto va a reflejar en cómo se ve la producción ayacuchana en general, “que se muestre lo que se puede hacer en Ayacucho”. Al mismo tiempo tanto Juan Camborda como Piero Parra plantean que ya existen otros intereses y temáticas aparte de las que usualmente han sido las predominantes en la producción ayacuchana, que se quieren plantear otras temáticas actuales, desde la situación de posviolencia hasta temas más urbanos. Esto refleja un interés por trascender algunas de las temáticas y repertorios que usualmente son los que se trabajan en las películas y que tienden a tener más acogida en el público ayacuchano. Veremos más adelante hasta qué punto este interés por otras temáticas, de trabajar otros repertorios, se refleja en la producción ayacuchana.

Las prácticas de los propios cineastas no están solo albergadas en intereses meramente económicos, aunque se presenten muchas veces en esos términos. Existen otras distinciones y deseos que oscilan en una gama que va desde el querer expresarse y mostrar la distinción de sus propios trabajos en el contexto ayacuchano, pasando por la búsqueda de prestigio y figuración, el reconocimiento de sus pares y del público, así como el sentimiento de logro al promover una eficiencia afectiva (Laine, 2017) en la audiencia ayacuchana. Al mismo tiempo, se propone también el querer trascender el ámbito ayacuchano y mostrar con orgullo lo que se puede hacer en Ayacucho, lo que nos da señales sobre lo que denominaremos como un nuevo performativo cinematográfico: el cine ayacuchano para el mundo. Al acercarme a varias instancias de producción y ser partícipe en los mismos *sets*, me fui topando con una serie de imperativos performáticos sobre las formas de producción, la profesionalización, las tecnologías y las prácticas actorales.

3.3 Sobre las dificultades e imperativos de la organización

Juan Camborda comenta cómo para su primera producción, *Frágil*, había contado con un grupo comprometido en sacar adelante la producción y que había querido armar otro igual para sus siguientes producciones, pero le fue difícil. Aunque varias personas se le acercaron interesadas en proyectos futuros después de realizar *Frágil*, no prosiguió porque sintió que le faltaba competencia en sus propias habilidades como realizador, así que decidió irse a estudiar al Instituto Charles Chaplin en Lima. Después de dos años, cuando regresó a Huamanga en 2010, avanzó en la producción de su segundo largometraje, *Secuelas del terror*, que fue un proyecto que involucró bastante a su familia, a su esposa Sary como productora y su padre como asistente de dirección. A diferencia de *Frágil*, esta vez tuvo una mayor planificación y quiso reunir un grupo que pudiera funcionar para sus próximos proyectos, al cual se incorporaron algunos de los actores que habían participado en el primer filme, como son los casos de Jhony Bellasco y Norma Guerrero, algo que ve como esencial:

Me gustaría conformar un grupo con el cual poder trabajar durante mucho tiempo. Eso creo que es la clave de toda producción exitosa, trabajar en grupo. Un grupo cohesionado. No cambiarlos, acá me serviste en este momento y después te cambio, traigo a otro que es más joven. No, mejor trabajar con gente que la vamos conociendo y vamos entendiendo (entrevista a Juan Camborda – noviembre, 2010).

Como me comentaba para sus futuras producciones, ya quería ir trabajando con diferencias de los roles en la producción: "... para que el trabajo digamos tenga más pulido al final, ya dejar de hacer de hombre orquesta, pulpo que hace todo. Esa parte que es muy estresante, da dolores de cabeza, tenía unos dolores de cabeza tremendo. He decidido solo dedicarme a la dirección y a la edición." Hay un interés por hacer la producción de forma más profesional, dejar atrás lo que hacían en previas producciones:

[...] en las otras teníamos que eliminar escenas, era muy triste porque sentíamos que eran parte fundamental de la historia. Pero por presupuesto y tiempo, teníamos que sacarlas de lado, esta no va, esta se va pero la remplazamos con esta escena. Sentíamos que se iba quedando, que había flaquezas, que iba cojeando por algún lado la película.

En el caso de Piero Parra, había querido en un momento cuando apenas comenzaba a experimentar en el medio, armar un proyecto, fue juntándose con algunos amigos, comenzó con algunos, pero no venían o paulatinamente dejaban de estar interesados. El proyecto fue disminuyendo hasta que se encontró solo, de un largometraje pasó a un proyecto de un medimetraje, pero se dieron cuenta de que todo el mundo tiene trabajo, tienen que estudiar y faltaban. Al final se convirtió en un corto de tres minutos dirigido y actuado por él mismo. Ahí se dio cuenta de que: “no se puede vivir... de repente de la sola pasión de lo que yo hago solo, se necesita más gente y un equipo para poder trabajar lo que es una producción audiovisual...” Piero me comenta que en esta película que estaban realizando tenía varias dificultades, pero lidiaba dentro de las propias limitaciones:

Yo había pensado en el protagonista que iba a hacer de jarjacha como una persona más grande, con una voz más fuerte, quizás, pero no se puede, no podemos hacernos esos lujos acá a no ser que paguemos. Así que nos tenemos que conformar con gente que viene y que dice yo quiero actuar (entrevista a Piero Parra – agosto, 2012).

Lo cual nos lleva al carácter de improvisación enmarcado en las formas de producción e igualmente a cómo se trabajan las contingencias:

[...] creo que en provincia todo, todos los realizadores en Ayacucho siempre tienen que tener la creatividad, o la solución bajo la manga, porque siempre va a haber un inconveniente, siempre va haber algo, ¿no? Y bien, esto digamos desvirtúa del guion original o de lo que uno quiere mostrar.

Otros realizadores también expresan las mismas dificultades, ya sea desde aspectos de la producción, la actuación, el casting, el acceso a equipos, etc., pero a la vez encuentran las maneras para poder darle vuelta a los recursos mínimos y buscar posibles soluciones, aun cuando terminan desvirtuando aspectos de los

guiones y se siente que la película no ha terminado de cuajar como se hubiera querido. Este aspecto de buscarle soluciones creativas a las situaciones precarias de producción lo discutiremos más adelante en torno a lo propuesto como una “precariedad creativa”, que es algo que se repite constantemente en el quehacer cinematográfico ayacuchano.

A la misma vez, las dificultades en relación a la organización de un equipo de producción están latentes desde los principios de la producción ayacuchana, como hemos visto con las primeras películas. Tanto Mélinton Eusebio como Lucho Berrocal, que estuvieron involucrados en la primera película *Lagrimas de fuego*, remarcan cómo en esta producción hubo una gran desorganización, donde todos terminaban interviniendo y hubo grandes tensiones. Al mismo tiempo, no tenían en sí una clara idea de cómo hacer una película, eran muy jóvenes y fueron elaborando la película en el camino. Mélinton Eusebio comenta que:

[...] prácticamente hicimos una película sin saber nada, no teníamos cámara ni dinero, nada, nada. Tan simplemente ese sueño de querer realizar una película. Entonces, ese desconocimiento hizo de que nos juntáramos con amigos, pero no había una formalidad ni en la parte legal ni nada y eso pues ha complicado un poco la relación, pero de alguna manera ahora conversamos y tratamos de entendernos que todo eso ha sido porque ha habido un desconocimiento total, nosotros buscábamos un camarógrafo pero en Ayacucho simplemente encontramos camarógrafos de bautizo, de bodas y cambiamos de camarógrafo, así constantemente funcionaba y pues nadie había dirigido. Solo estábamos emocionados por hacer teatro y por hacer una película (entrevista a Mélinton Eusebio – noviembre, 2012).

Posteriormente, hemos visto cómo algunas producciones siguen esta tendencia mientras que otros realizadores ya quieren ir mejorando sus producciones. Sin embargo, esta tendencia por querer mejorar las producciones tiene como efecto secundario reducir el número de producciones que van saliendo, porque al parecer algunos realizadores se están tomando su tiempo para poder planear mejor sus producciones. Esto frena el ímpetu que llega a tener la producción ayacuchana en ciertos momentos. Nos encontramos con una paradoja en estas tendencias de la producción ayacuchana. El ímpetu e imperativo performativo por mejorar las

producciones tiende a disminuir el *output* de producciones. Mientras que la tendencia de seguir producciones al paso, rápidas y con bajo presupuesto pero baja calidad cinematográfica tiende a reproducir el fenómeno de producciones locales ayacuchanas.

3.4 Aproximaciones a la precariedad creativa en contextos de cinematografías paralelas

Si bien la producción cinematográfica termina siendo un trabajo colectivo, que con muchas ganas y esfuerzo se lleva a adelante, el énfasis en la autoría del director ha llevado a no prestar el suficiente enfoque a todas las otras personas involucradas en la producción, junto con los actores estarían también las varias personas involucradas en los aspectos técnicos, especialmente en el caso de camarógrafos y editores. Muchas veces comparten ambos rubros, como son los casos de Carlos Morales, colaborador de Luis Berrocal en varios proyectos, así como Jaime Pacheco, que ha sido camarógrafo para algunos de los primeros filmes ayacuchanos, así como ha editado también varios filmes. Simultáneamente, no se presta atención a la propia performance organizacional entablada en estas producciones, que solo suelen ser denominadas como artesanales. Inmediatamente se les desvirtúa por las practicas amateur que llevan a cabo o por no seguir las pautas implícitas de la producción cinematográfica. Sin embargo, no se toma en consideración cómo existe un entramado de tensiones entre las pautas del guion cinematográfico vs. Las dificultades y contingencias en la producción ayacuchana vs. La flexibilidad y creatividad de los realizadores en el contexto ayacuchano. Se da por sentado que debería existir una norma, un cierto estándar en la forma como se lleva a cabo la producción cinematográfica. Se plantea una serie de imperativos para la producción en relación a los lineamientos para un guion que veremos más adelante dentro de las instancias de concursos, las formas de actuación, la coherencia y fluidez narrativa y el montaje, así como los aspectos técnicos relativos a la calidad y resolución de la imagen, cuidado en la grabación del sonido y aspectos de posproducción de la imagen, el sonido, los efectos especiales y animación. Estos

imperativos cinematográficos se anteponen a los contextos de producción en Ayacucho, que no son considerados ni conocidos. No se toma en cuenta la propia flexibilidad y creatividad de los cineastas para la resolución de contratiempos, lo cual puede emparentarse con lo que en otras esferas de producción fuera del entorno industrial y de conglomerados de medios se le ha comenzado a llamar como *creative precarity* (Berg y Penley, 2016), una precariedad creativa.³⁴ Este ámbito de la precariedad en el trabajo creativo está siendo discutido tanto para los espacios y producciones que se desenvuelven dentro del Hollywood global, en relación con las tensiones entre los conglomerados mediáticos y las condiciones de trabajo en esferas locales, pero también en situaciones que se extienden alrededor del mundo en prácticas cinematográficas que no están emparentados con los circuitos formales de financiamiento y distribución asociados con los flujos globales (Miller, 2016; Curtin y Sanson, 2016).

A partir de esta preocupación global sobre la condición precaria del trabajo local creativo, es interesante remarcar los vínculos con otras esferas de producción cinematográfica de bajo costos y formas informales de producción, como sería el fenómeno de Nollywood. Bajo el rubro de Nollywood se refiere a la producción de una gran variedad de películas hechas para video que se ha constituido como un fenómeno de industria cinematográfica dentro de Nigeria, pero con una gran circulación, ramificaciones e influencias en toda África. En su investigación sobre las prácticas de Nollywood, Jade Miller (2016) plantea que comúnmente estas se han asociado a prácticas informales, que hay una preocupación en torno al potencial de exotizar y orientalizar Nollywood al continuamente enfatizar este carácter informal. Algo que también está presente en la forma como se tiende a caracterizar y criticar a la producción ayacuchana, tanto desde ámbitos limeños como dentro de la propia Huamanga, que comenzó con críticas a su carácter artesanal, amateur,

³⁴ Habría que distinguir que en el caso de la utilización que hacen Berg y Penley (2016) se refieren a las formas ingeniosas en que los trabajadores del porno resisten, navegan y explotan la precariedad que enfrentan en el mundo del cine para adultos. Estamos tomando prestada esta denominación para dar cuenta de la serie de estrategias y prácticas que llevan a cabo los cineastas ayacuchanos para sobrellevar las dificultades de recursos, situaciones de filmación, presupuesto, etc.

que incluso los propios cineastas comentan, pero que tiende a mantenerse en algunas miradas hacia esta producción desde Lima, aunque poco a poco estén cambiando algunas perspectivas. Sin embargo, Miller presenta cómo la informalidad en Nollywood ha sido una decisión consciente que alberga aspectos como no documentar las ventas y cifras de distribución, no utilizar contratos legales, no usar agentes o escuela acreditadas para reclutar talentos o privilegiar redes de financiamiento y distribución no documentadas. Siguiendo a Jonathan Haynes (2013), se enfatiza cómo Nollywood funciona detrás de puertas no marcadas, siendo una industria masiva que es difícil de cuantificar.

Estos aspectos también caracterizan a la producción ayacuchana pero tienen sus propias particularidades, tanto en la esfera de la producción que estamos explorando en este capítulo, como en el caso de la exhibición. En muchas instancias los propios cineastas no llevan a cabo una contabilidad certera de sus gastos y expresan cifras que pueden cambiar según las producciones, dependiendo de cuánto tiempo se extiendan las mismas o inclusive se complica cuando se suman los gastos de promoción de las mismas películas. Muchas veces han tenido que parar las filmaciones para poder recaudar más fondos, ya sea para continuar la producción o buscar otros recursos y soportes, como por ejemplo en el caso que estamos explorando de la película *Pueblo maldito*, en donde tuvieron que cambiar de cámara. En el caso de la siguiente película que realizaron, *Ana María, la voz del valor*, Lalo me comentó que se quedaron sin fondos para la promoción de la película, lo cual los obligó a aguantar su presentación hasta poder negociar nuevos fondos. En la producción ayacuchana, los realizadores hacen arreglos informales tanto para los actores como para colaboraciones con financistas/ productores de las películas, lo cual ha llevado en muchas ocasiones a malos entendidos ya sea por pagos no retribuidos, acusaciones de robo del material grabado, el mantener y resguardar videocasetes hasta que se den los pagos prometidos o diversos problemas con los actores. Estos aspectos informales conllevan a varios riesgos, pero a la vez una flexibilidad en las formas de producción que va a la par con la falta de recursos en el contexto ayacuchano.

En el caso de Nollywood, Miller se enfoca en el poder y rol predominante que tiene un gremio catalogado como *marketers* que se posicionan como los principales agentes en el financiamiento de la producción y distribución en Nollywood. Sin embargo, remarca cómo las prácticas y condiciones de trabajo en esta industria informal reflejan condiciones precarias para aquellos que no controlan las producciones. Ahora bien, así como no podemos comparar la cantidad de producciones y las redes de producción en el caso de Bollywood con las redes y realizadores en el caso ayacuchano, tampoco el ámbito en donde se localiza la producción de Nollywood en la ciudad de Lagos, Nigeria, una ciudad que se aproxima a ser la tercera más poblada del planeta, se asemeja a la situación en la ciudad de Huamanga en su amplitud. Sin embargo, en esta comparación con Nollywood, nos encontramos que se comparten formas de organización informales, aspectos de la producción y condiciones de precariedad que también están presentes en las instancias de producción ayacuchana. Miller remarca cómo a diferencia de industrias cinematográficas basadas en la lógica de la presentación en salas de cine, en el caso de Nollywood se opera bajo una lógica que favorece la producción rápida y barata, sin muchos costes y directo para la distribución en video. Esto tiene su correlato con la tendencia que hemos identificado en el caso ayacuchano de las producciones que se hacen en el momento, queriendo acaparar un tema o figura mitológica, con bajos costos y la búsqueda de un negocio rápido. Las cuales, como veremos en los próximos capítulos, no necesariamente han tenido un éxito seguro. Este es un aspecto que no ha sido muy difundido en los recuentos que se dan sobre las películas ayacuchanas y regionales en medios de Lima o incluso por los mismos cineastas, que tienden a enfatizar los casos exitosos.

Regresando al ámbito de Nollywood, estas producciones que albergan un ritmo enérgico y rápido, son pensadas para distribución y circulación con copias en video. Lo cual difiere de las prácticas de los cineastas ayacuchanos, que siempre presentan y enfatizan que sus producciones son para el cine, con tráilers que terminan anunciando las películas con el título “Pronto, solo en cines”. Aunque en

Huamanga solo haya un espacio usado y preparado con butacas como sala de cine, el Teatro Municipal, que tiene a la vez sus problemas, y a la misma vez la forma de recuperación de los gastos de producción sea también a través de la exhibición de las películas en ambientes que no son salas de cine “propiamente”³⁵, existe esta tendencia de enfatizar e identificar sus películas para el cinema, como espacio predilecto de lo que constituiría *hacer cine* y más aún *mostrar que hacen cine*. A la par se constituye como una forma de valoración y posicionamiento de sus prácticas. De esta forma, terminan enmarcándose en varias de las performatividades que abordamos alrededor de la performance cinematográfica, la medial y los imperativos que veremos en torno a la exhibición y ámbitos más amplios de posible circulación y promoción cinematográfica.

Esta situación de la producción incesante de Nollywood sitúa a los trabajadores, ya sea técnicos y actores, en situaciones donde están muchas veces trabajando a la vez en dos películas. De tal forma, deben mantener una reputación para poder conseguir trabajo continuo a partir de las relaciones informales que se entablen para formar lazos amigables y de negocio. En este ambiente de colaboraciones que se repiten, el grado de confianza se convierte en una táctica esencial de sobrevivencia y están sujetos a condiciones de trabajo adversas o de impago que tienen que sobrellevar para mantenerse en buenos términos. Como estamos viendo en el caso ayacuchano, las dificultades para la organización de las producciones están basadas también en un grado de confianza y colaboración de todos los integrantes del equipo, que muchas veces no puede ser recompensada por falta de presupuesto, y que en varias instancias refleja riesgos y precariedades con los que los cineastas tienen que lidiar de la mejor forma posible, siendo flexibles, inventivos y perseverantes. Tanto estos aspectos de colaboración, lazos afectivos y flexibilidad se verán cuestionados cuando retomemos este aspecto de la versatilidad de los

³⁵ Esta sería también una diferenciación con la producción ecuatoriana la cual, si bien se ha mostrado en cines, su principal forma de circulación y distribución es a través del mercado de copias piratas. Ver: León, Christian. *Cultura popular, videósfera y geoestética. Notas para el análisis del fenómeno Ecuador bajo tierra*. En: *Ecuador bajo tierra, videografías en circulación paralela*.

cineastas a buscar soluciones prácticas, la “precariedad creativa”, enfrentado con el mejoramiento de las condiciones y formas de producción.

3.5 Escena en casa abandonada – Viernes 24 de agosto, 2012

Tarde/Noche

INT. Noche - Casa abandonada.

En uno de los cuartos que estaba casi vacío, Piero armaba la escena poniendo la luz necesaria para que rebotara por la ventana desde afuera del cuarto, ayudando a armar el fuego para el fogón donde estarían la esposa y su hijo, mientras esperan al padre llegar. El fuego comenzaba a disminuir, lo cual hacía que aumentara el humo y se cubría todo el cuarto. Se iba acomodando cada vez para ver mejor qué luz entraba para la escena, pero se corría el riesgo que se cayera la luz principal, que solo estaba sujeta con alambres, pero se habían ingeniado para sujetarla en un trípode improvisado que habían utilizado varias veces en otras escenas. El espacio cobró la pertinente atmósfera y tonalidad, comenzaron a grabar. Mientras tanto, me colocaba en una de las esquinas para poder grabar un “detrás de cámara” con la pequeña cámara miniDV con la que Lalo había grabado su primera película, *Uma, cabeza de bruja*.

Habíamos llegado a una casa que estaba abandonada en un barrio apartado del centro de Huamanga. Según me habían contado, la casa estaba por venderse así que aprovechaban que estaba abandonada para poder hacer la filmación. Aprovechando una situación similar, Juan Camborda también había filmado su película *Secuelas del terror* aprovechando que una casona de una amiga que tenía un recreo a las afueras de Ayacucho decidió irse de Huamanga; la casona estaba abandonada, llena de telarañas, “un aspecto bien lúgubre...se prestaba, por los corredores oscuros”. Para *Secuelas* tuvieron que hacer la filmación en un periodo muy corto porque solo tenían un mes para poder usar la casona. Camborda tuvo la intención de construir un ambiente claustrofóbico que remitía al caso en que se

basaba la película, sobre un excomando que trabaja como vigilante en la casona, esta trastornado y confunde a sus habitantes como si fueran senderistas. La mayoría de la acción de la película transcurría dentro de esta casona. Como veremos en el capítulo sobre los repertorios en el cine ayacuchano, la película reunía tanto aspectos de *thriller* como de películas de terror. Esta búsqueda por espacios idóneos para las películas es también un aspecto importante de la eficacia social de las películas.

En el caso de *Pueblo maldito*, la propia casa sin luz, con cosas botadas, viejas y llenas de polvo daba en sí una cierta atmósfera mórbida. Sin embargo, la escena que se estaba grabando era una escena familiar, dentro de un ámbito doméstico, pero que se iba a tornar violenta. En la puesta en escena no se iba a grabar el diálogo pero sí se actuaba, improvisando la situación que era también supuestamente un sueño. La grabación de la escena transcurría bien, con Piero dando instrucciones para los actores y grabando varias tomas desde distintos ángulos para la cobertura de la secuencia. En medio de la grabación, al cambiar el casete, este se traba en la cámara y no quiere cerrar el aparato. Estaban grabando con una cámara en HD pero que grababa en casetes miniDV. Piero intenta varias veces, pero no entra el casete. Comentan que la cámara había tenido un problema similar antes, pero después de un rato se había arreglado. “No vaya a ser que se afectó por alguna alma en pena o la presencia de la uma”, decía Lalo en tono burlón. Aunque los cineastas se reinventan las historias y hacen sus propias adaptaciones de los mitos andinos como jarjacha, pishtaco o uma para el cine, las historias vienen de los relatos contados por sus abuelos, recogidos de varias fuentes y reiterados por las experiencias de varias personas involucradas en las producciones que cuentan la presencia real de estos seres en pueblos ayacuchanos. En otras palabras, estos seres y sus recuentos son parte del espacio cotidiano y los imaginarios ayacuchanos (Ansion, 1987; Cavero, 1990; Kato, 2005). Como veremos en el capítulo 5, esto estaría íntimamente relacionado con la eficacia de la performance cultural ayacuchana o la gran eficacia social de estos relatos e historias orales en el contexto local. Por ahora, funcionaba como una broma y a la vez un

leitmotiv que remitía a esas pequeñas historias que acompañan las producciones del género de terror en sus tendencias de casas embrujadas o metraje encontrado, a lo *Blair Witch Project* (1999) o más recientemente *REC* (2007). El recuento de estas sensaciones y entrelazados entre realidad y ficción es recurrente en los testimonios sobre las producciones ayacuchanas.

Ahora bien, en la situación propiciada por la falla en el equipo de filmación, nos topamos con el entramado de aspectos técnicos, las cámaras y los discursos que rodean al uso de las mismas dentro del cine ayacuchano. Estos aspectos técnicos se juntan con las formas organizativas de cómo lidian los propios cineastas con los percances y las situaciones imprevistas que se dan en los *sets* de filmación constantemente.

3.6 Entre las performatividades tecnológicas y organizativas

Se tuvo que seguir con la cámara pequeña, mientras seguíamos en el otro cuarto tratando de que funcionara la cámara principal. Yo mismo había tenido un problema similar con una cámara Sony que usaba casetes mini-DV y que solo pudo ser arreglada cuando le cambiaron todo el mecanismo interno. Ahora ya no existe ese problema porque todas las cámaras usan tarjetas SD o memorias internas. Este problema con la cámara nos remite al uso de los equipos audiovisuales en estas producciones desde los comienzos del cine ayacuchano. Si bien las primeras películas fueron grabadas en VHS, con cámaras como la M-2000, se fue avanzando con la entrada y accesibilidad de las pequeñas cámaras digitales, primero con el casete de Hi-8 , después el mini-DV, las cámaras con sensores de 3CCD, posteriormente las cámaras HD con tarjetas SD y con mejores lentes integrados, como la Panasonic AG- HMC150 o la P1, y la más reciente introducción y acceso a las cámaras de foto réflex, las cámaras DSLR Canon o Nikon con mejores lentes profesionales y sensores de alta calidad, hasta el acceso a la cámara RED ONE, que ya es un referente estándar para cine digital en el caso de la última producción

de Palito Ortega, *La casa rosada*. Como hemos visto anteriormente, Ortega plantea su propio crecimiento como realizador a la par del acceso a mejores tecnologías.

En una entrevista con del Pino (2014), Palito Ortega remarca que sus producciones y su propio crecimiento como cineasta están marcados por tres etapas en su carrera, que las posiciona en relación con las mejoras en sus capacidades técnicas y en la adopción de tecnología digital. Hay que tomar en cuenta que en los principios de la producción ayacuchana, el padre de Palito tenía como negocio el filmar eventos en Huamanga, así que tenía acceso a cámaras de video. De esta forma, presenta que en su primera etapa comenzó usando formatos analógicos como Super VHS para sus producciones, que lo hacía por necesidad al no tener los suficientes recursos, pero que posteriormente fue adoptando las ventajas de la tecnología digital, alrededor del año 2000. Es así que identifica una segunda fase de su carrera con la transición al cine digital, cuando adopta las primeras cámaras mini-DV y posteriormente ya pasa a las HD. A continuación, identifica como su tercera etapa aquella donde fue introduciendo no solo el formato de cine con un *digital toolkit*, sino también actores que ya tenían experiencia en filmes nacionales y latinoamericanos, comenzando con el caso del *Rincón de los inocentes* (2007). En esta instancia, se percibe claramente el imperativo de la performance cinematográfica a partir de lo que identifica como una aproximación tecnológica, por un lado el uso de mejores equipos de filmación, y por otro lado la mejora actoral que el proceso de la producción cinematográfica con estándares mundiales requeriría. Al referirse a un *digital toolkit*, a una gama de recursos y herramientas accesibles para trabajar la imagen y sonido digital, se hace referencia a los términos usualmente mercadeados y usados dentro de la industria cinematográfica. Es interesante que Ortega le otorgue un gran peso a la cuestión técnica, aunque por supuesto que está en relación con las otras facetas que identifica en las mejoras de sus producciones y de sus propias capacidades como realizador. Ahora bien, esto no se aleja de la percepción de varios cineastas, no solo de los más interesados en los aspectos técnicos, que le dan una gran importancia a la calidad de la cámara.

Tejaswini Ganti (2012) remarca cómo los aspectos técnicos o más bien el acceso a nuevas tecnologías y sus propios conocimientos constituyen una forma de distinción dentro del mundo de la realización más reciente en Bollywood, donde entran a calar la utilización del sonido sincronizado en las mismas grabaciones, así como la utilización de efectos especiales y CGI, como formas en que los cineastas que dominan estas tecnologías y métodos se constituyen como *trendsetters*, forjadores de nuevas tendencias, innovadores en la jerga de las industrias creativas. En el caso de Ortega, parece posicionarse en formas similares a partir del relato que hace de su propia práctica. Lo cual llega a ser considerado por varios cineastas ayacuchanos como un logro y un aspecto que lo diferencia, pero a la misma vez crea tensiones al posicionarse en otro nivel superior a los demás cineastas ayacuchanos. Si bien esta performance tecnológica estaría en juego con el imperativo de la producción cinematográfica que constantemente tiene que renovarse, también crea un esencialismo tecnológico que se antepone a las propias situaciones de filmación y a otras performatividades.

En contraposición con este relato de producción dependiente de la mejora de los equipos de filmación, estaría la posición de Lucho Berrocal que más bien se plantea que basta con “una idea en la cabeza y una cámara”, cuando se refiere a que ellos, Berrocal junto con José Huertas, habían podido realizar sus producciones con muy bajo presupuesto y consiguiendo prestadas cámaras en las varias filmaciones que se propusieron, de donde podían, a veces incluso en situaciones complicadas. Berrocal relata cómo en un momento estaban casi por terminar un filme y se les malogró la cámara que estaban usando. Entonces aprovecharon sacar una cámara desde el propio canal de televisión en donde trabajaba, pretendiendo que iba a hacer una nota, un reportaje y terminaban avanzando escenas de la película, hasta que fueron descubiertos por su jefe en el canal al darse cuenta de que la cámara regresaba con polvo, como si hubieran estado en el campo cuando todas las notas deberían ser dentro de la ciudad. Felizmente su jefe no se molestó y pudieron finalizar esas escenas, pero le pidió que nunca más lo volviera hacer. Este aprovechamiento de cualquier situación o coyuntura que les posibilite avanzar es

una característica que muchas veces se relaciona al carácter informal de las producciones, pero también a la inventiva de muchos realizadores en condiciones adversas.

Posteriormente, el propio Lucho Berrocal participó como camarógrafo en la película *Supay, el hijo del condenado* (2010), que se grabó con una simple cámara pequeña HD. En esa ocasión, Berrocal cuenta que cuando ya estaban por grabar la película, se habían transportado al pueblo donde iban a grabar. Le pidió al director, Miler Eusebio, que le pasara el guion para poder desglosar las escenas para la filmación y se encontró con la sorpresa de que no había un guion previo. Más bien el director lo tenía todo en la cabeza y una línea general de la trama. Entonces no tuvieron más remedio que elaborar las escenas que iban a grabar durante la noche junto con el realizador, para grabarlas al siguiente día de la realización. Como los actores preguntaban cómo eran las situaciones e iban improvisando los diálogos a partir de lo que les indicaban, no se dieron cuenta de que en realidad no había un guion previo. Esto refleja una situación extrema y a la vez un alto grado de improvisación, pero que no es ajena a otras situaciones de producción en la historia del cine ayacuchano, en donde no se utilizaba un guion previo o se improvisan muchos de los diálogos.

En otro caso más reciente, Piero Parra decidió grabar la segunda película *Ana María, la voz del valor* también con una cámara *handycam* HD, utilizando el mismo sonido de la cámara, ya que de todos modos estaría haciendo *foley* posteriormente. Si bien la accesibilidad y lo que se cataloga como usabilidad, la facilidad en el uso de la cámara³⁶ que otorgan estas cámaras son alicientes, se presentan otras dificultades posteriormente como es el caso del sonido, que como veremos en varios casos es un problema constante en varias producciones ayacuchanas y en

³⁶ Usable design serves to create products that are easy and efficient to use. Usability has been defined by the International Organization for Standardization as the "effectiveness, efficiency, and satisfaction with which a specified set of users can achieve a specified set of tasks in a particular environment." Usability engineers test the ease at which users can learn to operate a product and remember how to do so when they return to the product at a later time. Tomado de: <https://doit-prod.s.uw.edu/accesscomputing/what-difference-between-accessible-usable-and-universal-design>

general en las realizaciones regionales. Si bien estas cámaras pequeñas cada vez más van adquiriendo mejor definición de imagen, no tienen las capacidades de capturar sonido “profesional” porque tienden a grabar todo a su alrededor. Como remarca Jaime Pacheco sobre el aspecto del sonido en este filme: “debería de haber hecho sus tomas más cercanas para utilizarlas como pista y después el desenvolvimiento de cámara, todas sus tomas parecen muy distantes y no ha cuidado el sonido”. En otras palabras, excepto en condiciones muy controladas y cercanas, no pueden sustituir el trabajo de una grabación externa o el trabajo de lo que sería un sonidista en el *set* de filmación. Camborda remarca cómo en el caso del sonido es algo que aún tienen que trabajar mejor: “Eso es algo en lo que realmente muchas veces fallamos, el audio no funciona. En *Frágil*, como *Dogma 95*, dijimos sonido directo no, se metía el heladero, el claxon del carro, la chiquita aquí, permiso niño quítate...” (entrevista a Juan Camborda – Noviembre, 2010). Igualmente, Jaime Pacheco, que ha trabajado como camarógrafo para varias producciones, remarca que: “no importa la cámara, tú tienes que ser cuidadoso con el sonido...”. Sin embargo, al mismo tiempo está el recuento de Luis Aguilar, que con su experiencia grabando músicos y armando videoclips en Ayacucho, me contaba cómo al comienzo cuando grababa, se afanaba para que todo estuviera masterizado tanto en la imagen como con los niveles ecualizados de sonido. Sin embargo, después terminaba pasando por el mercado de Huamanga y se encontraba con que las vendedoras estaban escuchando los videoclips en los televisores con imágenes y sonido distorsionados, o en las radios con el sonido totalmente fuera de balance, a veces muy bajo, otras veces muy alto, totalmente estridente. Lucho Aguilar decía que por las puras se había esforzado, si al final cada quien lo escuchaba como le daba la gana. Salen a relucir los gustos y apreciaciones del público popular ayacuchano, que no prestaría mucha atención a estos aspectos técnicos, pero al mismo tiempo tampoco sería un conglomerado unificado. Los propios realizadores plantean que las audiencias van reconociendo y prefiriendo mejores producciones, pero a la misma vez nos encontramos con la prevalencia de las propias concepciones de los cineastas hacia sus audiencias populares ayacuchanas, sus supuestos gustos y preferencias.

Ahora bien, acá entra de nuevo la tensión entre el acceso de recursos, desde financieros hasta de personal técnico, aspectos de la performatividad organizacional y técnica, al enfrentarse los cineastas a situaciones que no son las más adecuadas, y el acceso a nuevas tecnologías. En estos recuentos de situaciones en producciones ayacuchanas, nos encontramos con la inventiva de los cineastas de realizar sus producciones con los medios que tengan a la mano y bajo las circunstancias que se les presenta en el contexto ayacuchano, muchas veces con varios contratiempos, dificultades técnicas y falta de una mejor organización en las producciones, sin contar con técnicos. No obstante, se lanzan a realizar largometrajes de ficción bajo estas circunstancias y en contra de lo que sería más apropiado según cánones de la producción fílmica o audiovisual. Al mismo tiempo, se presentan los contrastes entre la percepción y recepción de las propias audiencias ayacuchanas, así como las concepciones que van manejando los propios cineastas sobre estas audiencias.

3.7 Un performativo cinematográfico: el cine ayacuchano para el mundo

Varios de los realizadores que conformaron parte de estos inicios de la producción ayacuchana, así como varios de los cineastas con los que conversamos, coinciden en la necesidad de que se vaya mejorando la producción ayacuchana, y esto consiste en parte en la mejora y acceso a mejores cámaras. Ahora bien, esto no quiere decir que el acceso a mejores equipos de grabación y cámaras más profesionales, valga por sí mismo para que se mejoren las producciones. Según Lucho Berrocal, en el caso del mismo Palito Ortega, tuvo problemas con una nueva cámara digital cuando grabó *Sangre inocente*, porque aún no sabía cómo manejarla, así que varias de las imágenes le salieron bastantes oscuras. Igualmente, se comenta sobre la producción de *Vilchico*, que pensaron que ya con la mejor cámara la hacían, cuando el manejo y manera de filmar contribuyen directamente en la calidad del producto final. En estos aspectos, la opinión de Jaime Pacheco, que ha sido camarógrafo y editor en varias películas pero que ha mantenido un perfil bajo,

es muy pertinente cuando afirma que “no existe cámara profesional sino profesionales de cámara”. Este es un punto que Pacheco remarca constantemente acerca de las limitaciones en el ámbito ayacuchano, donde no existen técnicos. Él mismo me contaba, ahora que quería filmar su propia película, “*El pacto*”, se encontró con una situación difícil cuando quería tener un sonidista y no había nadie capacitado para poder hacerlo. Algo que poco a poco está cambiando, pero como en varios otros lugares, no llega a haber una especialización y profesionalización. Nos encontramos con las tensiones entre varias performatividades: la habilidad de usar recursos y medios existentes, lo que tiene como versión ayacuchana “una cámara y una idea en la cabeza” vs. mejores cámaras con mejor imagen como un tipo de determinismo tecnológico vs. Mejorar la producción o profesionalizarla, lo cual no va principalmente o solamente por mejorar el equipo sino por quien lo maneja, la necesidad por la capacitación de técnicos y a la vez una división de roles en la producción. Se entrelazan y tensionan los estratos de performance cultural vs. performance tecnológica vs. performance organizativa.

La performance tecnológica se da en este caso a través de una idealización de los equipos, por un lado, como incluso Camborda remarca, que tienen que estar todo el tiempo viendo con qué van a grabar. Acá ya va entrando el imperativo de la calidad de la imagen, pero a la vez se ha abierto una mayor accesibilidad a los equipos que pueden tener una buena imagen al utilizar cámaras DSRL. Camborda comenta cómo para el caso de su documental sobre la Semana Santa en Ayacucho, *Apuyaya* (2012), decidió grabar con una DSLR porque podía grabar de noche y tener una mejor maniobrabilidad con la cámara en mano. Comenta que la gente comenzó a platicar que estaba loco, que cómo iba a grabar con esa cámara que era de fotos. Mucha gente aún no estaba al tanto de este tipo de cámara para grabación de video. Sin embargo, no basta con la cámara sino quien la utiliza o cómo se graba. Entra a calar el aspecto de una performance organizacional, de división de roles en la producción, de personal capacitado y el imperativo de la profesionalización de la producción.

Solo se necesita “una cámara y una idea en la cabeza” es el espíritu que quizás albergaban las primeras películas ayacuchanas, pero que también se refleja en las propias producciones fílmicas donde se tienen que resolver problemas en el *set* de filmación. Sin embargo, acá el sentido nos remite a las propias formas en que los cineastas latinoamericanos, en su quehacer cinematográfico dentro de la tradición del nuevo cine latinoamericano ejemplificados en los textos sobre el cine imperfecto (García Espinoza, 1995) o el tercer cine (Getino y Solanas, 1969), se refirieren a una práctica que se presenta como respuesta al estilo pulcro y de grandes recursos de la producción hollywoodense. En este caso la cámara sería lo de menos, se trabaja con lo que se consiga, lo importante es producir con los medios al alcance. Al mismo tiempo, nos remite a la más reciente denominación del *do it yourself*, hazlo por ti mismo³⁷. Esta tendencia de poder “hacerlo por sus propios medios” también podría relacionarse con el ímpetu del pequeño empresario o emprendedor que se embarca en un proyecto con la “determinación por el logro”, la capacidad de gerenciar sus propios recursos y enfrentar los posibles riesgos. También esta tendencia tiene su resonancia en lo que se denomina como cine guerrilla, que es un término bastante amplio y ambiguo que puede relacionarse desde las practicas del videoactivismo, pasando por las producciones independientes trabajando con mínimos equipos en situaciones improvisadas, hasta incluso se hace eco cuando en una producción de Hollywood se hace alguna escena improvisada con mínimos equipos y cámara en mano. En el caso del contexto latinoamericano tiene sus acepciones a la par de las prácticas de documental militante, que posteriormente son tomadas por las formas de autogestión de prácticas de video comunitario y videoactivista. Este sentimiento alberga también sus vertientes en formas de producción documental contemporánea, con el uso de material grabado con celulares o pequeñas cámaras digitales, con imágenes distorsionadas o de baja calidad tomadas en situaciones de conflicto, o bajo estéticas que privilegian los errores y texturas.

³⁷ Si bien los cineastas no lo presentan como tal, esta tendencia de poder “hacerlo por sus propios medios”, también podría relacionarse con el ímpetu del pequeño empresario o emprendedor que se embarca en un proyecto con el carisma de gerenciar su propio quehacer.

Estas formas de producción reflejan una actitud que contrasta con lo planteado en la enseñanza del audiovisual en recintos académicos o en la importancia por lograr una buena imagen y el estándar que en cada momento sitúa la industria cinematográfica a nivel global; ayer era el filme en 35 mm, ahora en digital se da el paso a la calidad en 4k e incluso a formatos de más alta resolución³⁸. Ahora bien, esto no solo se relaciona con las mejoras en las cámaras, el paso de lo análogo a lo digital y el constante cambio de formatos digitales con mayores capacidades de resolución de imagen, sino a los procesos de edición y posproducción, al uso de efectos especiales y animación 3D o lo que ya serían las tecnologías de CGI (*computer generated image*). Hay que tomar en cuenta que los propios cineastas ayacuchanos tienen como referentes a muchas de estas grandes producciones de Hollywood con estándares profesionales de producción, pero también se nutren como veremos en el próximo capítulo de varias otras fuentes disímiles y a veces contrastantes. Al mismo tiempo, esta situación se complejiza si consideramos que se plantea una vertiente: “hacer todo lo posible por utilizar los medios a tu alcance, pero tratando que tu producto sea pasable”. Aunque esta vertiente ya estaría dentro del fuerte imperativo por mejorar las producciones hacia un público mayor, que pueda mostrarse para el mundo lo que se hace en Ayacucho, lo cual ya implica entrar en relación con los imperativos de otros circuitos y públicos, así como con las presiones del entorno de exhibición comercial. Nos encontramos con el ímpetu de mostrar el hacer, “de Ayacucho para el mundo”, que hemos detectado desde la primera película ayacuchana, *Lgrimas de fuego*, y que es al mismo tiempo continuamente iterado como un estímulo e imperativo en los discursos de los cineastas.

Schechner (1988) plantea que la performance no solo comprende el hacer, sino mostrar el hacer, “showing doing is performing: pointing to, underlining and displaying doing” (pag. 22). Este “mostrar el hacer” estaría inmerso en lo que

³⁸ En los formatos para cine digital se considera la calidad de la imagen a partir de la resolución medida en 2k, 4k y hasta 8k, k equivale a miles de píxeles que es la medida de la resolución de la imagen digital.

Cánepa (2006), siguiendo la propuesta de McKenzie (2001) sobre el paradigma performativo como actual orden de saber-poder, plantea como condición para poder actuar en el mundo actual: la eficiencia para poder marcar una diferencia. En esta perspectiva, como hemos planteado en el primer capítulo, la eficiencia se mide no solo a partir de la disponibilidad de repertorios sino también de las capacidades para poder movilizar los mecanismos performativos y sus respectivas competencias (Cánepa, 2012). Plantear al cine ayacuchano como performance, siguiendo a Schechner (1988) en su propuesta en torno a las posibilidades de estudiar casi todo desde una perspectiva de la performance (“como performance”), estaría implicado en una serie de imperativos y competencias que estamos explorando, siguiendo la serie de estratos de performatividad trazados por McKenzie (2001). Estos estratos de performatividad estarían involucrados en las formas actuales de actuar e intervenir en el mundo. A la vez, van surgiendo dentro de los propios contextos que estamos explorando, otras esferas de performatividad que tratamos de mapear, lo que planteamos como performance cinematográfica, performance medial y dentro de la propia performance tecnológica, una performance digital, que en parte hemos explorado con el acceso a nuevas cámaras digitales, pero está presente también en las formas de exhibición y proyección de las películas. Así, el ímpetu por mostrar lo que se hace y produce en Ayacucho se sitúa como un performativo cinematográfico que está inmerso, como hemos ido mapeando, dentro de un entretejido de varias otras performatividades organizativas, tecnológicas y culturales:

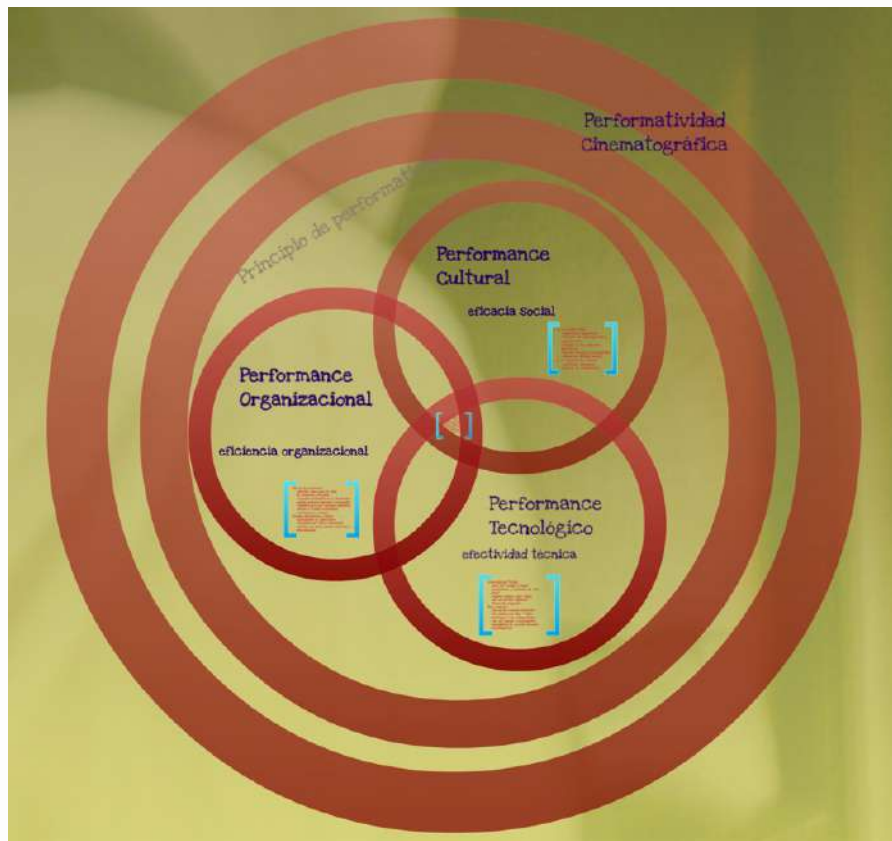


Figura 8 - Performatividad cinematográfica (elaboración propia)

3.8 “Precariedad creativa”: relaciones y tensiones entre precariedad, colaboración y trabajo afectivo

Continuación... Escena en casa abandonada

Toda máquina puede malograrse, especialmente cuando termina dándole un uso intensivo, cuando se renta una cámara y esta pasa por varias situaciones que no se conocen previamente. En este caso, Lalo y Piero habían querido tener una mejor cámara para la filmación, pero se dio esta lamentable situación. No obstante, Piero continuó con la filmación de la escena; como era sobre un sueño, se podría solucionar después en la edición, ya que no tenía que estar con la misma definición de la otra cámara, podría cambiar exactamente cuando se cortó la escena.

La versatilidad de los realizadores al plantearse soluciones prácticas en cada momento de la producción es una característica que todos los realizadores remarcan sobre la producción ayacuchana. Berrocal relata cómo cuando estuvo ayudando a los técnicos que habían venido de Lima para una de las producciones de Palito Ortega, se sorprendieron de la flexibilidad y forma de resolver situaciones que se encontraban en Huamanga. Si necesitaban unas velas, tocaban las puertas de las casas e iban preguntando si podían prestarles para la producción, una conexión de luz para poder alumbrar una escena se la pedían a las personas que con gusto les prestaba. Lucho Berrocal remarca cómo el director de fotografía le comentaba que eso era imposible en Lima, donde siempre había que organizar de antemano y te van a cobrar por cada cosa. Además, cuando vinieron a grabar, Berrocal subraya que:

[...] la gente que venía tenía una mentalidad diferente, su adaptación de esa mentalidad de venir con estándares, digamos, que en una película debe haber ciertos recursos y lo adaptaban a esta realidad, por la necesidad que había acá. No hay tachos de 5000, hay que hacerlo con tachos de 500, cómo hacemos para graduar la cámara, ellos están acostumbrados a trabajar con esos tachos... ahí está el complemento con nosotros. O sea, ellos vienen con esa mentalidad y nos encuentran a nosotros con la otra, nosotros no nos cerramos y no, decimos hacemos esto, hacemos lo otro, nosotros damos las soluciones y ellos dicen ah ya, bacán. Entonces aplicamos sus técnicas con nuestro digamos *perder el miedo a las dificultades* (nuestro énfasis) (entrevista a Luis Berrocal – noviembre, 2010).

Se juntan la flexibilidad y creatividad local con la experiencia y conocimiento de los técnicos profesionales, lo cual ofrece la posibilidad de formas de colaboración, algo que plantean varios cineastas con técnicos de Lima. Por otro lado, se da cuenta de que esta flexibilidad y “precariedad creativa” a partir de la falta de recursos constituye un aliciente para adaptarse a las condiciones del contexto ayacuchano: “perder el miedo a las dificultades”. Junto con las instancias que hemos explorado, las condiciones de producción en Ayacucho se plantean con varias dificultades, pero también como un espacio en el cual las cosas se consiguen más baratas y fácilmente, a comparación con los gastos de las producciones en Lima. En toda producción cinematográfica siempre están latentes dificultades por resolver en el

mismo momento, durante el proceso de filmación, como preparar locaciones, las luces necesarias, últimos detalles o *props* que faltan para la escena, resolver situaciones imprevistas, permisos, etc. Sin embargo, las condiciones de informalidad en contextos de filmación con presupuestos mayores y empresas productoras no son las mismas condiciones a las que se enfrentan los cineastas ayacuchanos. Este es un punto que los cineastas ayacuchanos remarcan constantemente y que en Lima aún no se toma en consideración al no conocerse las condiciones materiales de la producción en regiones.

Es interesante que en este mismo recuento Berrocal añade que cuando se reunieron con todos los miembros del equipo técnico, bromeaban que él ya tenía como seis películas, que andaban con un verdadero director. Lo cual no creían varios de los presentes, pero el actor Gustavo Cerrón consiguió una revista local donde aparecía las reseñas de sus películas con Wari Films, la productora que conformó Berrocal con José Huertas. Todos lo felicitaron y surgió una gran camaradería entre todos. Este aspecto de camaradería se diferenciaría de la jerarquía que demanda supuestamente una producción más profesional. Aunque siempre en los relatos sobre producción está presente este aspecto de conexión entre los miembros del equipo de filmación, el aspecto colaborativo en la producción (Greenhalgh, 2011; Caldwell, 2008; 2011) se ha explorado en entornos de producciones que están enmarcadas dentro de prácticas laborales que siguen patrones del orden global de producción cultural. Se cruzan la performance organizativa e incluso cultural: una cultura de la práctica cinematográfica relacionada hacia la camaradería entre técnicos o los miembros de producción que se va formando en la experiencia y práctica iterativa en cada producción vs. la organización jerárquica y división del trabajo creativo en que está entablada la división de tareas y trabajos en el orden global. Esta división del trabajo creativo en el caso de las prácticas cinematográficas se relaciona con la tercerización de servicios en otros lugares del mundo, la flexibilidad de las formas de producción y la jerarquía que se establece a partir de lo que se cataloga como trabajos *above the line* o *below the line*, que se refiere a la diferencia entre la gama de personas

relacionadas con los aspectos creativos de las producciones, productores, directores, guionistas y principales actores en un primer eslabón y a todos los demás en un segundo rubro, los técnicos, editores, asistentes de producción, extras, etc.

Lucho remarcaba cómo esta situación de camaradería entre técnicos era algo que buscaba el propio personal venido de Lima, que tenían mucha curiosidad por cómo Huamanga había sido el lugar de nacimiento de los cines regionales, que en sus imaginarios aparecía Ayacucho como la meca del socialismo, o más bien que se entablaban relaciones más horizontales y de mutuo respeto. Este aspecto vuelve a surgir cuando han propuesto viajar a otros técnicos conocidos de Lima para colaborar en producciones ayacuchanas. Si bien faltaría una exploración más profunda y etnográfica de este fenómeno, podríamos más bien relacionar este aspecto a la forma en que se antepone las prerrogativas del mercado y las formas de producción capitalista en las esferas del trabajo creativo ante las formas de colaboración que se entablan en las mismas. Este es un aspecto que se suele remarcar sobre las industrias creativas, especialmente cuando se relacionan con los méritos y afectos que traen estas prácticas a sus trabajadores en contraposición con los aspectos de alienación o explotación involucrados (Gill y Pratt, 2008).

Vicki Mayer (2010) remarca tomando como punto de partida el trabajo pionero antropológico de Powdermaker (1950) en el contexto del Hollywood de los años 50, en el cual se planteaba que: “*alienation but self-realization through collaboration adds a layer to the social theories of the day, showing that capitalism would be even more effective if it allowed workers to collaborate to realize each individual’s organic talents*” (p.18). Mayer identifica cómo en el trabajo de Powdermaker ya se presagiaba la era actual de la producción basada en equipos y condiciones flexibles de trabajo, que a la vez liberaba y amarraba la creatividad para generar ganancia. En este recuento de Mayer a través del trabajo pionero de Powdermaker, le permite argumentar cómo existen aspectos de las subjetividades implicadas en estas formas de producción creativa que no han sido suficientemente explorados en las investigaciones sobre medios o *production studies*. Mayer conecta estos aspectos,

siguiendo a Boltanski y Chiapello (2005), directamente con lo que se plantean como características del trabajo en el capitalismo tardío: autonomía, espontaneidad, capacidad rizomorfa, habilidad para el *multitasking* y sociabilidad. Estos planteamientos van a la par de una amplia discusión sobre precariedad y trabajo afectivo que se plantea en relación al trabajo creativo en diversos medios. Como presentan Gill y Pratt (2008), este interés por los aspectos de precariedad y afectividad inherentes en el trabajo creativo bajo las condiciones actuales de globalización surgieron de los planteamientos de la perspectiva autonomista marxista, que tiende a caracterizar y enfatizar en estas facetas de precariedad las posibilidades para nuevas formas de organización y solidaridad entre trabajadores junto con aspectos de afectividad que tendrían un potencial positivo y transgresivo, que evaden o pueden transgredir nuevas modalidades de poder. Ahora bien, esta perspectiva ha sido criticada porque no toma en consideración las facetas de autoexplotación y formas negativas de afectividad que estarían más bien envueltas en estos tipos de trabajos creativos:

The autonomists' very selective focus on affect does not help to illuminate the 'self-exploitation' that has been identified as a salient feature of this field (Ross 2003; McRobbie 2002), and in this respect Foucaultian-inflected accounts appear more compelling, in their ability to make sense of how pleasure itself may become a disciplinary technology. (Gill y Pratt, 2008: 25)

Otros estudios han indagado en cómo factores culturales influyen las subjetividades de los creadores en sus relaciones con las condiciones de trabajo, como a partir de la autoexpresión y autorealización (Hesmondhalgh y Baker, 2011), el sentimiento de pertenecer a una actividad artística o cultural con un grado de *coolness* (Neff et al., 2005), o la misma sociabilidad en estos trabajos (Lorey, 2008), se constituyen como alicientes que amarran a los creadores en sus condiciones precarias a fin de mantenerse en estos ámbitos y poder participar de estas esferas de trabajo creativos. En las discusiones que se han dado sobre trabajo creativo se plantea una paradoja en donde los aspectos de reconocimiento, autorealización y creatividad que enaltecen este tipo de trabajo son a la vez las propias formas de explotación.

Isabel Lorey (2008) plantea que se ha constituido dentro de la esfera de la producción cultural y las industrias creativas lo que denomina una <<precarización de sí>> como línea de fuerza dentro de la constitución de la gubernamentalidad neoliberal. En otras palabras, se lleva a cabo un modo de subjetivación en la cual los propios productores culturales están inmersos y sobrellevan una precarización en sus condiciones de trabajo al mismo tiempo que perciben sus trabajos creativos como una realización de sí mismos, de autonomía y libertad.

Gobernarse, controlarse, disciplinarse y regularse significa, al mismo tiempo, fabricarse, formarse y empoderarse, lo que, en este sentido, significa ser libre. Solo mediante esta paradoja pueden los sujetos soberanos ser gobernados. Y esto precisamente porque las técnicas de gobierno de sí surgen de la simultaneidad de sujeción y empoderamiento, de compulsión y libertad (Lorey, 2008: 40).

En esta perspectiva, la precarización se ha constituido como una forma principal de normalización dentro de la gubernamentalidad neoliberal.

Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse (Lorey, 2008: 74)

Dentro de las discusiones sobre el trabajo creativo existe una tensión entre las posiciones que se derivan de los planteamientos de la gubernamentalidad y precarización de sí (Lorey, 2008; 2011), y los planteamientos sobre la necesidad de tomar en cuenta las particularidades de cada estrato o forma de producción en las denominadas industrias creativas y las formas por las cuales los propios actores negocian estas condiciones (Hesmondhalgh y Baker, 2011). Si bien en estas últimas investigaciones se tiende a identificar más con los sectores de las nuevas industrias creativas, como el diseño, modelaje y el software, en ámbitos de los nuevos medios, se iteran también en varias facetas del mundo cinematográfico, tanto en esferas de las industrias globales de medios como en renglones de Bollywood, Nollywood y ahora en lo que estamos explorando en el cine ayacuchano. Ambas perspectivas

nos permiten considerar cómo se conjugan aspectos en torno a lo afectivo y colaborativo dentro del trabajo creativo en un contexto particular de producción cinematográfica que está fuera de los circuitos globales de medios, pero a la vez está constantemente interpelado por los imperativos performáticos que hemos identificado en términos organizacionales, tecnológicos y culturales.

Como hemos visto en el caso de Nollywood, en donde los actores necesitan afianzar lazos amigables y de negocio para mantenerse trabajando, o en el caso ayacuchano, donde se mantienen sentimientos de colaboración, ímpetus por hacer películas o realizarse como artistas ante la falta de recursos. Ambos constituyen formas para compensar o estrategias para sobrellevar las precariedades implicadas en las condiciones y relaciones de producción en Ayacucho. Ahora bien, el rol del trabajo afectivo y colaborativo como compensación de la precariedad en el contexto de producción se problematiza cuando ya se plantean otras formas de producción apegadas a lo que debería ser una producción cinematográfica con estándares profesionales. Estos acercamientos nos vuelven a dirigir hacia el rol del aspecto afectivo dentro del trabajo creativo y específicamente en el trabajo cinematográfico, tanto el que se lleva a cabo en situaciones cercanas a los ámbitos de producción cinematográfica con estándares globales, como también en las producciones ayacuchanas que, con muchas ganas y entusiasmo, pero sin ninguna plata, se llevan a cabo.

Flashforward - Encuentro de Cine Andino 2013

Si nos transportamos al II Encuentro de Cine Andino 2013 realizado en Arequipa, podemos dar cuenta de las contradicciones y tensiones que se presentan cuando los cineastas regionales comienzan adentrarse en condiciones de producción cinematográfica con estándares globales. El segundo día se presentó una charla con Nilo Inga, realizador huancaíno, quien así como Palito ha pasado desde producciones más improvisadas a películas con actores profesionales, a ganar premios del DAFO, con lo cual ya pasó a hacer producciones con otros estándares

y mayores recursos. Nilo comentó lo siguiente sobre cuando presentó su película *Con nervios de toro* (2012), que por cierto fue galardonada con el premio del concurso nacional de largometrajes para regiones:

...cuando uno ostenta un premio, la cosa es ya diferente. En algún momento los que han ganado el concurso saben y los que van a ganar estos presupuestos se van a dar cuenta. De una u otra forma, cuando uno va a grabar su película, tengo una idea para grabar *Sangre y tradición*, por ejemplo. Y ya, yo voy, ¿no?, y no le pagas, van con su pasaje, le das su comida, y todos en unión, en armonía, todos chambeamos, pero ya cuando uno tiene un presupuesto, ¿no?, así, ya quiero ir en taxi, mira, ya se me hace tarde, o sea, cositas así, que pasan.

Nilo Inga hace referencia a cómo en sus producciones anteriores, dando como ejemplo su propia película *Sangre y tradición* (2005), que se hizo con pocos recursos y con el apoyo solidario de varias personas a las que no se les paga, que trabajan en colaboración. Sin embargo, esta situación cambia cuando ya se hace una producción con un mayor presupuesto del premio, remarca cómo ya se trabaja con un presupuesto para los actores principales, incluso para los extras, que siempre se puede ahorrar de alguna forma, pero que ya hay otros estándares. Piero Parra me comentó que las primeras personas involucradas en la producción ayacuchana lo hacían con muchas ganas, con mucho entusiasmo, pero que al final eso no los mantiene, no les da de comer, que él preferiría quizás poder comer mejor o invertir en la cuota de una casa que terminar gastando para que nadie vea tu película:

Si alguna vez gano un financiamiento haré una película así, pero si es que tengo que hacer una película no invertiría tanto, prefería invertir digamos en la cuota inicial de un apartamento para mí y mi enamorada, en algo que me va a dar una satisfacción más grande y más duradera que el que la gente vea una película mía y yo haya invertido 20 000 o 30 000 soles y después diga, bravo, y quede en un cajón, porque en Lima no se va a poder ver o no se va a poder ver en otros lugares (entrevista a Piero Parra – agosto, 2012).

Al mismo tiempo, más adelante me comentaría que él preferiría trabajar con un presupuesto fijo, así sabe qué puede hacer, pero que las circunstancias lo limitan y tiene que recurrir a otras estrategias.

Se presentan la camaradería y las relaciones afectivas en el trabajo en conjunto, en la colaboración que superaría las penurias de la propia producción. Sin embargo, en situaciones que se van acercando a los parámetros de producciones más organizadas, con división de roles, con acceso a un presupuesto, se entra en otras dinámicas de producción, que se anteponen a los aspectos de camaradería, trabajo en conjunto, en colaboración y los aspectos afectivos que se prolongan de un trabajo creativo que da gusto hacerlo, que a pesar de las penurias te deja expresarte, encarnar un personaje, ser creativo, inventivo.

Si consideramos en términos performativos estos aspectos del trabajo creativo bajo condiciones precarias, sería el “como si” que McKenzie (2001) identifica en el planteamiento del aspecto liminal de la performance por parte de Schechner y Turner. Schechner plantea la conducta restaurada como una de las características más importantes de la performance: “la performance es *conducta dos veces actuada*”. Dentro de esta concepción. Schechner (2000) plantea:

Una partitura existe, como dice Turner (1982) en el modo subjuntivo, en lo que Stanislavski llamaba el “como si”. Puesto que existe como una “segunda naturaleza”, la conducta restaurada siempre está sujeta a revisión [...] Dicho en términos personales, la conducta restaurada es “yo comportándome como si fuera otro” o “como si estuviera *fuera de mí*, o “yo *como si fuera yo mismo*”, como en el trance. Pero este “otro” puede también ser “yo sintiéndome o siendo de otro modo”, como si hubiera múltiples “yo” en cada persona [...] La conducta restaurada ofrece a individuos y grupos la oportunidad de volver a ser lo que alguna vez fueron, o incluso y más frecuentemente, de volver a ser lo que nunca fueron, pero desean haber sido o llegar a ser (p. 109-110).

Entonces McKenzie concluye: “We have seen that Turner and Schechner theorized performative genres as liminal, that is, as *in-between* times /spaces in which social norms are broken apart, turned upside-down, and played with” (p. 166). Sin

embargo, McKenzie va más allá y tomando del trabajo de Butler, plantea que la liminalidad no solo se puede teorizar como un rompimiento de reglas y estructuras, pero también como una normatividad. Incluso argumenta que la forma subjuntiva del “como si” implicada en la liminalidad estaría íntimamente relacionada más bien a un imperativo que comanda un “deber ser”: la norma liminal es una performance imperativa. Esto conecta directamente con la forma cómo hemos visto cada vez más en los contextos de trabajos creativos y ámbitos de producción medial se encarna un <<deber ser>>, como un comando a ser creativo, flexible, inventivo, etc. Este imperativo por ser más flexible, creativo y ser capaz de moldear e improvisar en las diferentes situaciones precarias de producción va de la mano de una subjetividad y afectividades encarnadas en los aspectos del trabajo colaborativo y la autorealización del sujeto creativo en el caso del productor cultural. A la misma vez, se presenta otro estrato performativo, se plantea un “debe ser” de los renglones de performatividad implicados con una normatividad cinematográfica. La performance cinematográfica contempla unas formas de organización en la división de roles, presupuestos ya asignados, expectativas de los miembros del equipo de producción a tener un pago, salario o compensación por sus gastos, un mínimo de estándares para la realización cinematográfica.³⁹ Entonces, ocurre un cortocircuito cuando se solapan estas situaciones de producción y estos estratos de performatividades que se anteponen y se confrontan ante otras performatividades en juego.

Si retomamos el aspecto de la precariedad en el trabajo creativo, hay que señalar que en estas instancias dentro del cine ayacuchano no es lo mismo a lo que se plantea desde renglones de las industrias creativas globales. Nos referimos a lo que cataloga Miller et al. (2005) como la nueva distribución internacional del trabajo creativo, la constante del mundo que ha traído la tercerización de varios sectores de la producción cinematográfica a nivel mundial en relación a la falta de soportes que puedan ayudar a los derechos laborales y salariales de los trabajadores

³⁹ Hay que tomar en cuenta que en la esfera de producción independiente de cine en Lima también se presentan situaciones y relaciones de camaradería y colaboración, que sostienen las condiciones y dificultades que también enfrentan en estas instancias en la producción cinematográfica peruana. Sin embargo, las condiciones no se comparan con las que tienen que enfrentar los cineastas y el resto de equipos de producción en el contexto ayacuchano.

creativos, especial pero no únicamente en niveles de lo que se denomina *below the line*: técnicos, extras, etc. dentro de las industrias relacionadas con Hollywood y los conglomerados mediáticos globales. Las visiones sobre la precariedad en el trabajo de la producción cinematográfica en Ayacucho se remarcan a partir de la falta de recursos y capacidades tanto materiales como de personal, presupuesto, cámaras, personal técnico y actoral. Esto contrasta con la generalización de los productores culturales en renglones de industrias creativas que estarían escogiendo su propia precarización como forma de alcanzar la flexibilidad, autonomía y creatividad que les propicia el ámbito de las industrias creativas. En el caso ayacuchano se complejiza esta situación. Se argumentaría que las condiciones precarias no las escogen, sino que tienen que lidiar con lo que tienen. Sin embargo, hemos visto cómo también se plantea que no necesariamente debe ser así, sino que se puede lograr con los medios accesibles mejores productos, tratando de cuidar varios aspectos de la producción. No obstante, esta tendencia ya estaría inmersa en el mismo imperativo por mejorar la producción.

A la par con lo que planteamos, siguiendo a Cánepa (2006), sería no solo necesario el tener acceso a repertorios culturales, lo cual remarcan muchos realizadores que es lo que no tiene Lima, sino a *las capacidades para poder movilizar y performar estos repertorios dentro de mecanismos performativos que albergan una serie de imperativos en el contexto contemporáneo*. Las particularidades que hemos explorado del contexto ayacuchano plantean paralelos con otras esferas de trabajo creativo y prácticas cinematográficas, pero también albergan entretejidos locales y performatividades que cobran distintos pesos dependiendo de los estratos y esferas que estemos explorando.

La precariedad creativa de los realizadores ayacuchanos nos sugiere prácticas y discursos locales que señalan formas de encarar y hasta cierto grado de anteponerse a prácticas y procesos de globalización medial.⁴⁰ Sin embargo, a la vez

⁴⁰ Esto resuena con los planteamientos sobre las condiciones y prácticas laborales que se recopilan en el libro *Precarious Creativity* (2016), en donde los editores describen que los casos explorados muestran cómo “labor practices engage with and contest processes of media globalization”.

están siendo constantemente interpelados a mejorar sus producciones con una serie de imperativos para performar en ámbitos técnicos, organizacionales y cinematográficos. Los propios realizadores lo toman como un imperativo para sus propias prácticas y objetivos envueltos en una serie de eficacias con los cuales están constantemente negociando.

La performatividad de las varias performances que hemos identificado y discutido hasta este momento contemplan diferentes tensiones entre sí, dando cuenta de la necesidad no solo de tomar en cuenta los productos finales sino también las propias condiciones de producción, los imperativos a los que están expuestos los cineastas y sus productos, las mismas prácticas de organización, usos y discursos sobre tecnologías y cómo los propios cineastas como productores culturales se plantean estas instancias, cómo las discuten, critican y negocian.



Capítulo 4. Del set de producción al campo de la investigación: el bucle entre performance actoral y la performatividad del investigador

Cuando entras en el trabajo de campo siempre estás a la expectativa de lo impredecible. Una buena película de terror debería poder estremecerte en el asiento por un inesperado y muchas veces abrupto elemento: la sombra en la pared, la mano inesperada o la clásica presencia fantasmal de un celaje. En cambio, el trabajo de campo muchas veces te remite a esperas continuas, conversaciones informales en camino a otros lugares y nuevamente a esperar colaboradores, informantes y posibles acontecimientos. Ambas situaciones me enfrentaron a un ámbito donde se entrecruzan la performance como actor-amateur en dos producciones ayacuchanas con el posicionamiento como observador/participante en mi rol como investigador. Las posibilidades, contratiempos y tensiones envueltas en esta participación, de la propia performance del investigador como actor, se hacían patentes y complejizan los roles y posicionamientos en el trabajo de campo.

La experiencia de participar como actor en las producciones me ha permitido conocer en más detalle algunas de las formas mismas de la producción, las tensiones, negociaciones y alternativas que se inventan los cineastas para resolver y lidiar con el bajo presupuesto, los recursos mínimos y las condiciones de filmación. La reflexión sobre mi propio rol en la producción, que fue mínima en sí misma en comparación con la totalidad de los filmes, surgió de forma improvisada, pero después me involucro como parte de los propios filmes aun cuando no había contado con esta posibilidad. Para dar cuenta de esta amalgama de relaciones, tensiones, presiones y contextos, abordaremos algunas experiencias de trabajo de campo en los sets de producción. Si bien llegué a participar en dos filmes de Lalo y Piero Parra, en este capítulo me concentro en mi participación dentro de algunas escenas en el filme *Pueblo maldito* (2014). A partir de estas instancias, podremos indagar en el aspecto de la actuación en torno a cuáles son las tendencias y prácticas de actuación y dirección de actores, así como las tensiones que aparecen en este aspecto de la producción ayacuchana, lo cual nos llevará también a la

reflexión sobre la misma práctica de la investigación etnográfica en condiciones y ámbitos de los medios. Siguiendo el trabajo de Schechner (1977, 1988) y Turner (1982), nos cuestionamos sobre los entrelazados, los bucles entre las performances culturales y los contextos sociales, pero también sobre las complejidades de la investigación de medios (Caldwell, 2009; Mahon, 2000; Mayer, Miranda y Caldwell, 2009).

4.1 Sobre actores reconocidos vs. actores ayacuchanos

En un momento previo a la producción de *Pueblo maldito* (2014), los realizadores Lalo y Piero Parra contaron con los actores Gustavo Guerra y Pold Gastello, aprovechando que habían venido para presentar una obra de teatro, para que dieran unos talleres de actuación. Ambos son actores muy conocidos en el teatro y la televisión peruana. Posteriormente me daría cuenta que Piero también había conseguido que para la próxima producción, *Ana María, la voz del valor* participaran en algunos roles actores que eran conocidos del cine y la televisión peruana, como Rosa Morffino, actriz muy conocida por su rol de Juliana en el filme homónimo del grupo Chaski. También participaron los actores Vanessa Valencia y Eduardo Alonzo. Valencia es una conocida cantante de cumbia, actriz y modelo que es parte del mundo del espectáculo o la farándula peruana, y Eduardo Alonzo es un actor que ha aparecido en la conocida serie televisiva *Al fondo hay sitio*. Acá se repetía una situación que ya se había dado en el caso de producciones regionales en otros lados, con la participación de actores de la televisión peruana en películas regionales. El de *El tunche* de Nilo Inga en Huancayo es un caso particular, con la participación de Carolina Infante y Gustavo Cerrón, actores conocidos por sus roles en series de tv peruanas, pero también se había dado anteriormente con las producciones del propio Palito Ortega, que ya había jalado a actores nacionales, limeños, como el muy conocido Giovanni Ciccía y también Sergio Galliani, para su película *Rincón de los inocentes* (2007). Si bien esta situación de “jalar” actores con experiencia reconocidos en el ambiente fílmico y televisivo nacional peruano plantearía una búsqueda de mayor reconocimiento y por ende aceptación de un

mayor público, entran en debate también una serie de performatividades relacionadas con lo actoral: desde el rol de los actores amateur ayacuchanos vs. actores limeños/nacionales reconocidos, las capacidades para la dirección de actores, el ámbito de actuación amateur dentro de Huamanga y la propia actuación y roles buscados en los filmes.

Hay una discusión sobre si la utilización de actores limeños enaltece la producción o más bien la desvirtúa, dado que varios cineastas ponen en gran estima el trabajo de los actores ayacuchanos, aun cuando la mayoría son amateur. Como hay gran talento, se debería trabajar e incentivar la participación de actores ayacuchanos, lo cual también me enfatizaba Juan Camborda al plantear que ellos han decidido no traer a gente de Lima todavía: “No queremos, sabes que he apostado por la gente de acá, porque hay bastante gente que da, que tiene mucha capacidad histriónica para dar en pantalla y queremos apostar por eso”. Ahí me menciona cómo la gente creía que los dos actores Norma Guerrero y Jorge Jerí, que estuvieron en su segunda película *Secuelas del terror*, actuaron con tanta naturalidad que la gente pensó que eran una pareja en la vida real, pero son solo amigos. Al preguntarle sobre el caso de *Rincón de los inocentes*, la primera película con la cual Palito Ortega trajo a actores limeños a una producción ayacuchana, Camborda expresa que le pareció que al menos en el aspecto físico, Sergio Galliani estaba muy bien como mando militar, pero Giovanni Ciccia como uno del pueblo no funcionaba. Inmediatamente me comenta: “Eso me recuerda a *Vidas paralelas*, Renzo Schuller y Jimena Lindo como bandos senderistas me parecía graciosísimo. No pega”. Camborda se estaba refiriendo a la película *Vidas paralelas* (2008) de Roció Lladó, una de las películas que se habían producido dando una versión muy consonante con la mirada de las fuerzas armadas sobre los eventos del conflicto armado interno. Esta película tuvo incluso aportes y ayuda de parte de las fuerzas armadas para su producción. En el aspecto que estamos viendo, según la opinión de Camborda, pero igualmente compartida por varios realizadores, encuentran que no funcionan aquellas películas peruanas que tratan aspectos de la violencia interna y/o instancias de la región ayacuchana usando actores limeños muy conocidos en las

esferas de la televisión y los medios publicitarios. Lo interesante es que se presenta una contradicción entre la supuesta atracción de la utilización de actores conocidos limeños y la fidelidad (¿eficacia actoral-social?) del *casting* y actuación al contexto social y a las situaciones ayacuchanas. Parecería que hubiera una relación inversa entre la supuesta eficacia actoral de actores externos y la eficacia social local envuelta en la actuación de los actores ayacuchanos amateur.

Ahora bien, esta práctica de tener actores/estrellas en las películas como requisitos para augurar un mayor éxito o inclusive para albergar una mayor figuración mediática es un aspecto muy conocido en las prácticas de producción cinematográfica comercial a nivel global, incluso data desde las producciones de los primeros estudios en la era silente, pero tiene sus propias dinámicas en diferentes espacios. En el caso Ayacuchano, no existe hasta el momento un campo de actores que propiamente podríamos denominar como estrellas⁴¹, algo que sí está muy patente y ejerciendo una gran influencia en el caso de Bollywood, Nollywood y en otras instancias de producción cinematográfica mundiales. Esto no quiere decir que no se esté formando un campo en el que van surgiendo varias figuras más reconocidas y con mayor participación en varias películas, que cambia en distintos momentos de la producción ayacuchana. Al principio del cine ayacuchano, el personaje del niño huérfano Cirilo, interpretado por Edwin Béjar en las primeras películas de Palito Ortega, *Dios tarda pero no olvida* I y II, junto con la figura de Lalo Parra, cobraron cierta reverberación en el contexto ayacuchano. Posteriormente, varios personajes han entrado y salido en su influencia y afecto dentro de la esfera mediática y cultural local, incluyendo a la *jarjacha*, el *supay*, y más recientemente a la Marimacha, que en el filme *Bullying maldito* (2015) lanzó a la protagonista Nancy Quispe a la palestra de la figuración y opinión pública ayacuchana. Como me comentó el director Mélinton Eusebio, esto ha favorecido a que la actriz tenga una gran presencia, pero igualmente ha sido objeto de críticas, de un tipo de *bullying*, que en parte ha hecho que no quiera aparecer en las presentaciones de la película

⁴¹ Posteriormente me daría cuenta de que sí habría ciertos actores como Daniel Núñez, realizador huancaíno, que a partir de su película *Madre* tendría una acogida y reconocimiento alrededor de varias regiones e incluso en países vecinos.

en eventos públicos. Sin embargo, la figuración como actores a nivel nacional se da a partir de la participación en esferas de la producción televisiva, publicitaria y de cine proveniente de las películas hechas en Lima. En esos aspectos, es singular que una de las más conocidas actrices provenientes de la región de Ayacucho, Magaly Solier, oriunda de Huanta, se haya distinguido primeramente por sus producciones con la realizadora Claudia Llosa, totalmente fuera del ámbito de la producción ayacuchana e incluso de vínculos con la televisión nacional. Si bien Magaly Solier no ha participado en ninguna película ayacuchana e incluso recientemente ha expresado abiertamente una crítica al cine ayacuchano⁴², que retomaremos más adelante, hay una instancia en que llegó a participar en un corto de un colectivo regional que en un momento surgió y el cual dirigió Juan Camborda. Al mismo tiempo, algunos realizadores, incluyendo Lalo y Piero Parra, también se han acercado a ella, e incluso en algún momento han querido trabajar con ella, pero por varias razones no se ha podido llevar a cabo. Nos encontramos con la tensión entre la eficacia social/cultural de la utilización de actores locales ayacuchanos vs. actores conocidos en medios, lo que conllevaría también un interés por lo que llamaremos una mayor performance medial, la búsqueda de una eficacia en los medios o el posible rebote (eficaz y eficiente) del marketing en medios. Nos referimos a la eficacia y eficiencia porque no solo conlleva una búsqueda de eficacia social y afecto en una audiencia, en un público objetivo como suele referirse en léxico del marketing, sino una serie de estrategias y campaña publicitarias que ameritan capacidades y una eficiencia organizativa. Hay que mencionar que este último aspecto del marketing medial ha sido eficientemente utilizado a nivel nacional por el realizador Dorian Fernández-Moris, proveniente de Iquitos, pero que ya ha entrado a calar como un realizador exitoso a nivel nacional. Este estrato de la performance medial rebasa el enfoque de este capítulo, pero lo abordaremos más adelante tanto en el espacio local como a la par con la esfera mediática peruana.

⁴² En una entrevista dada a la revista universitaria *Entérate*, Magaly Solier ha expresado que el cine ayacuchano le parece una porquería. Posteriormente llegó a disculparse por sus comentarios, argumentando que los dio en el momento por cólera.

Estos aspectos que hemos explorado hasta ahora son parte de la performance actoral, que no solo incluiría lo que comúnmente se asocia a la actuación, el rol y personaje, cómo están siendo ejecutados, actuados, sino también a los aspectos del casting, la relación con el contexto mismo donde se lleva a cabo la acción del personaje, los objetivos de los realizadores y las situaciones particulares involucradas al escoger a los actores. Nuevamente, vemos cómo se entrecruzan otras performatividades en juego, desde el interés por distinguirse a partir del uso de actores profesionales limeños, la búsqueda de una performance medial, en contraposición con el énfasis por la supuesta eficacia social que tendrían los actores ayacuchanos dentro del ámbito local, una alusión a una performance cultural dentro del ámbito de la actuación. En una segunda parte de este capítulo, abundaremos sobre el estrato de la propia performance actoral en su relación con la propia performance del investigador.

En las prácticas con los actores en Ayacucho se dan similitudes y contrastes con la situación que se presenta en el caso ecuatoriano, donde existe un fenómeno muy parecido a los cines regionales peruanos. Estas experiencias se exploran muy bien en el documental *Mas allá del mal* (Alvear, 2010) y también en la investigación que llevaron a cabo Miguel Alvear y Christian León en lo que catalogaron como *Ecuador bajo tierra, videografías en distribución paralela* (2009). En el caso ecuatoriano, una de las formas utilizadas por los cineastas para financiar sus películas es la participación de los actores que quieren aparecer en la película, financiándose ellos mismos sus gastos pero que son literalmente eliminados dentro del filme si ya no pueden seguir haciéndolo. Al final de la producción, se les da una copia original del filme para que ellos mismos puedan venderla o distribuirla y recuperen su inversión. Se dan algunos paralelos con las situaciones en Huamanga. En el caso de *Uma, cabeza de bruja* (2005), Lalo tuvo que hacer algo parecido cuando uno de los actores que había convenido para participar tuvo que irse a Lima a trabajar. No tuvo más opción que eliminarlo de la trama, quería “matarlo” antes y continuar con la historia, pero él no podía regresar a Huamanga para grabar la escena. No tuvieron otra opción que grabar de nuevo todas esas escenas desde el principio con otro

actor. A veces, los cineastas han tenido que volver a grabar escenas cuando se han quedado sin algún actor, cuando algo no ha funcionado como el caso que veremos más adelante o inclusive cuando han querido agregar algún aspecto o escenas adicionales. Esto crea toda una situación de riesgo, pero los cineastas tienen que lidiar constantemente con los posibles imprevistos que puedan surgir ⁴³. En su mayoría, los actores en Ayacucho tienen muchas ganas de participar en las producciones, y pese a que no se les remunera, contribuyen a la producción solventando sus propios gastos cuando no hay un presupuesto. Es así como comentan varios cineastas, varias veces han tenido que pasar las de Caín, pasar hambre para poder terminar de filmar. Como los actores están poniendo tiempo y esfuerzo de sus partes no pueden tratarlos mal o empujarles demasiado. Esto crea toda una situación bastante inestable con la participación de los actores y cómo sobrellevarlo en términos de la producción. Como me comentaba Piero cuando estábamos esperando entrar a filmar en el Museo Casona Cáceres, una situación y *set* de producción que veremos a continuación, había llegado a un arreglo para contar con la ayuda de algunos actores a cambio de que él mismo les ayudase en sus propias producciones posteriormente. Al mismo tiempo, sentía que la situación era bastante inestable porque podía haber recelo y la posibilidad de que comenzaran otra filmación al mismo tiempo. Estas situaciones crean a veces una dificultad para que los cineastas formen un grupo de producción que se mantenga en el tiempo. Se entrecruzan nuevamente las prerrogativas de la organización y por ende de la performance organizativa en el ámbito local de la producción ayacuchana.

4.2. Previo a la grabación - Sábado 25 de agosto, 2012

EXT. En la puerta del Museo Cáceres

⁴³ Hay que mencionar que la práctica de regrabar escenas (*reshooting*) es una práctica que se lleva cabo muchas veces dentro de varias industrias cinematográficas. Aun cuando conlleva un sobregiro de los gastos previstos, es conocido que para la última instancia de Star Wars, *Rogue One*, el estudio Disney pidió un gran porcentaje de *reshooting* para cambiar la trama de la película, para que se acomode mejor a sus objetivos de mercado. (Ver recuentos y noticias en: <https://www.theguardian.com/film/2016/jun/01/rogue-one-a-star-wars-story-reshoots-disney> <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2016/jun/09/the-rogue-one-a-star-wars-story-reshoots-jaws-back-to-the-future-et>)

Estábamos en la puerta del Museo Cáceres, esperando a los demás actores y equipo. Caía una leve llovizna después de que había llovido un poco en Huamanga ese día. Piero me comienza a contar que uno de los actores no le ha contestado sus llamadas, incluso tenía el celular apagado. Tenía el temor de que no quisiera venir porque estaba también queriendo filmar una película con otras personas. Quizás se equivocaba, pero tenía ese temor. Expresa una cierta sensación de envidia que puedan tener esas otras personas y que le puedan haber dicho que no actúe para este proyecto. Ahí entró a comentarme sobre el tema de los actores y la actuación. Hasta ese momento le había prestado importancia solo al rol del director, del realizador, sin darme cuenta de la importancia y los vínculos tan estrechos que había entre otros miembros de las producciones que se hacen en Ayacucho. Piero me comentaba sobre la dificultad imperante en estar todo el tiempo llamándolos y coordinando con los actores: “Te dicen que sí, que están entusiasmados para actuar, pero después no llegan.” Menciona que hicieron un taller de actuación antes de la filmación en enero y febrero de 2011, con Pold Gastello, que sí les ayudó bastante. Esta práctica de organizar talleres de actuación es bastante arraigada en la producción regional y es una forma también de ir haciendo un casting de posibles actores para otros roles en la película. También se suele publicitar un casting abierto. Incluso en esta instancia ocurren algunos cruces, como cuando Lalo Parra estaba comenzando a organizar la filmación de su película *Uma*, que coincidió con la producción de *Rincón de los inocentes*, de Palito Ortega, que también estaba buscando gente para extras. Como comenta Lalo, algunas personas, creyendo que iban a la producción de Palito, debido a la confusión con la figura de Lalo, terminaron frente a su casa y así es como participaron en su producción. Aunque para este caso de *Uma*, Lalo remarca que casi no hizo *casting* porque ya había visto actuar a alguien en teatro, o había invitado a participar a personas con quienes había trabajado antes en otras películas, como en el caso de Heidi La Rosa, la actriz que hizo de la bruja, la uma. Ella había tenido un rol corto en la película con el cantante Max Castro, *Duele amar* (2003), y había participado junto con Lalo en *Jarjachas 2*. En el caso ayacuchano, muchos actores tienen interés en participar de los

proyectos, de poder mostrar lo que pueden hacer y algunos también están interesados porque quieren aprender más y ganar experiencia para hacer sus propios proyectos.

4.3. Algunas tendencias de la participación de actores en la producción ayacuchana

Los actores vienen con diferentes experiencias. A veces les falta experiencia porque no han actuado anteriormente, pero muchas veces toman actores que ya han participado en otros filmes. También hay el caso de actores con experiencia en teatro como Rómulo Rivera, que veremos más adelante. Existe una tendencia de actores que después quieren hacer sus propios filmes, tener una mayor figuración, hacer las cosas por su propia manera. Así es como el propio Lalo Parra comenzó a querer dirigir su propia película *Uma*, junto con el actor Edwin Béjar. Igualmente, cuando estábamos grabando una escena de *Pueblo maldito*, junto al río, el actor Jhony Bellasco me comentaba sobre su interés por realizar su propia película basada en las artes marciales y que incluso tiene algunas pruebas que ha subido a YouTube. Pero no ocurre con todos los actores, e incluso a excepción del caso particular de Diose Bendezú, no hay actrices que hallan incursionado en la producción cinematográfica ayacuchana. Bendezú, que se identifica como guionista, ha participado como actriz en varias producciones, ha ayudado en la dirección de actores y en la escritura de diálogos y guiones, incluyendo el primer largometraje que dirigiría Jaime Pacheco, en el cual ella también aparece como directora. Siendo el ámbito de la producción ayacuchana, al menos en términos de los realizadores, una esfera primordialmente masculina, es importante destacar la figura de Diose Bendezú como directora, actriz y guionista. En su caso, ella proviene de una formación de las comunicaciones en la UNSCH, ha colaborado en cortos de estudiantes de la universidad, pero en el momento en que yo la conocí aún estaba renuente a llevar a cabo un proyecto por su cuenta, quería seguir adquiriendo más experiencia en los aspectos de la producción. Este es un aspecto que nos lleva a otra situación contradictoria en el caso del fenómeno de los cines regionales, pero

también en términos de la producción audiovisual en el Perú, en donde no son los egresados de programas de comunicación los que han estado involucrados en el surgimiento del cine ayacuchano. Incluso tiende a haber un desfase entre estas esferas, aun cuando ha habido en algún momento relaciones, pero como me comenta Jaime Pacheco, muchos de los jóvenes “tienen miedo a invertir” por el gran grado de riesgo que conlleva una producción. En este aspecto, los cineastas ayacuchanos han tenido la valentía, el ímpetu de arriesgarse y tirarse a producir, manejar la incertidumbre y el gran grado de riesgo envuelto en la producción de un largometraje en situaciones muchas veces imprevisibles y con pocos recursos.

Piero me sigue comentando sobre la relación con los actores: no se les puede criticar en que sean más cuidadosos, que se esmeren, porque lo están haciendo sin paga alguna, por amor al arte y con mucho entusiasmo. Entonces, hay que tratarlos bien. Hay un arreglo, un compromiso de Piero de posteriormente ayudarlos en lo que pueda, como con contactos para prestarse un carro, sitios para filmar, canjes, etc. Esta es una práctica muy arraigada en la producción audiovisual, no limitada necesariamente a actores, la cuestión del trabajo a partir de canjes, en este caso se da entre los participantes de la producción o con auspicios de comercios. Quizás esto señala hacia una actitud de mutua ayuda o posible colaboración entre los diferentes cineastas, actores y gente envuelta en la esfera de la producción ayacuchana, pero no llega a complementarse ya sea por la falta de recursos, tiempo, compromisos laborales, falta de interés o las tensiones y mal entendidos que surgen a partir de recelos y comentarios adversos. A pesar de estas dificultades, hay un gran interés por participar en las producciones ayacuchanas y cuando se presenta la situación de un *casting* para alguna película siempre se presentan una gran cantidad de personas. Ahora se llega a postear información de los *castings* en sus páginas de Facebook y muchas veces van acompañadas por algún taller de actuación como forma de capacitar y escoger a los actores para los

proyectos.⁴⁴ En otras ocasiones, sale de forma totalmente imprevista, tanto para los realizadores como para el propio investigador.

4.3.1. Filmación en Museo Cáceres

De repente llegan Lalo y su esposa Pilar junto con varias otras personas del equipo, aparecen trayendo los equipos. Entramos a la Casona Museo Cáceres; pasando un breve pasillo se entra al patio interior, donde se iban a grabar esa tarde-noche varias de las escenas ese día. Sin embargo, no esperaba que terminaría involucrándome dentro de las mismas escenas que se filmaban.

Mientras iban organizando las cosas para la filmación, me puse a hacer una breve entrevista a uno de los actores que iban a aparecer ese día, Rómulo Rivera en el rol del cura, que como me daría cuenta posteriormente es uno de los personajes principales del filme. Él ha sido parte del grupo de teatro Huamangensis, en el cual también participó José Huertas⁴⁵. Mientras Pilar, la esposa de Lalo, maquillaba a la actriz que iba hacer el personaje de la uma, Piero llamaba por teléfono. Yo aprovechaba para hacerle una entrevista a Rómulo, pero viendo que no aparecía el actor para las escenas que iban a grabar en esa ocasión, a manera de broma, surgió esta conversación:

Rómulo: Bueno, qué; ya nos vamos, ¿no? Fuga, ¿no? Fuga.

Piero: Bueno, ahora...

Rómulo: Suspendemos para otro día.

Piero: Ahora te explico lo que vamos hacer, estamos tratando de conseguir a alguien que haga de hacendado porque el otro está ebrio.

⁴⁴ El caso más emblemático documentado dentro del ámbito de los cines regionales fue para la película *Cementerio General* (2010) del realizador iquiteño Dorian Fernández-Moris, cuando llevó a cabo un *casting* simultáneo en la ciudad de Iquitos donde se presentaron multitudes de personas. Esta situación parece también haber ayudado a la propia figuración y propaganda para el filme.

⁴⁵ Luis Berrocal relata que previo a los inicios de la producción ayacuchana participaron varios jóvenes en experiencias de teatro. José Huertas venía de participar en algunos grupos de teatro y junto con Berrocal formaron el grupo Tic-Tac, y menciona que estuvieron involucrados en la producción de *Lagrimas de fuego* (Berrocal, 2008-2012).

Rómulo: De emergencia, pues. Así no es, pero...

Piero: Es que este aparece ... no te acuerdas lo de Iván, ya no vale...

Rómulo: Está bien

Piero: Gajes del oficio... vamos a ver si está Héctor Felipe, el que ha actuado en la película de Palito...

Rómulo: Sí, tiene buena voz...

Continúo con la entrevista a Rómulo, que me cuenta sobre la relación que habían tenido con el grupo de teatro ayacuchano, Huamangensis; sobre las primeras producciones que había realizado José Huertas, "Martillo", que existen más de 40 películas inéditas que aún no se han mostrado, lo cual remite al trabajo de Germán Guevara como un referente que empujó a José Huertas a querer hacer cine, que tendría que preguntarles, escarbar en la tierra. Entonces entramos a conversar sobre el rol del actor. Rómulo me cuenta que se puede pasar del teatro a la actuación en cine, pero que veía que muchas veces los actores que venían del teatro en Ayacucho traían tics teatrales que rompían la naturalidad de lo que ameritaba una actuación fílmica. Mientras tanto, Piero anda tratando de coordinar por teléfono y escuchaba también nuestra conversación. Rómulo me andaba hablando de que primero va hacer su historia y si alguna vez tuviera una cámara ya la haría, que tiene varios guiones, varias historias, que ojalá pueda sacarlas a la luz, "que se está ilustrando bastante en lo que es el manejo de cámara y organización, más aún cuando hay tantos detalles que hay que tener en cuenta" (entrevista a Rómulo Rivera, 2012).

Rómulo: Precisamente ahora tengo una historia y no he podido guionizarla y una amiga me está ayudando... para hacer un pequeño cortometraje a partir de eso. Pienso con esa experiencia hacer yo mismo mis propios guiones, ¿no?

Alonso: Qué interesante, tenemos otro cineasta en ciernes...

(Mira hacia Piero)

Alonso: Vas a estar perdiendo actores, ah... (en voz más baja) es un problema, porque los actores se convierten en cineastas.

Piero: Todos acá hacen... él también ya va a realizar, se ha comprado una compu porque tiene programa de edición.

Rómulo: Ese es buen detalle.

Piero: Como guitarristas, primero actores, después directores.

Piero: Es también lo que quiere expresar, lo que uno piensa, lo que uno quiere y qué manera mejor, porque ahora es más accesible, los equipos no son tan caros.

Rómulo: Antes tenías unos rollos ahí, unas cosas...

Piero: Ahora con una cámara pequeña puedes ...

(Una breve pausa de la conversación, Piero me pregunta).

... Y mi papá decía si tú podrías hacer de patrón...

Alonso: Ya, solo que a mí no me va salir el acento ayacuchano.

Rómulo: No, tú eres el patrón español (risas).

Alonso: (Risas). Sabes que yo lo pensé, pero no lo iba a sugerir... yo dije, hasta el último momento.

Piero: Mi papá dijo, claro, puede salir, puede salir un rato, porque es un rato nada más...

Rómulo: Y también queda como tu experiencia...

Alonso: Yo no tengo ningún problema (risas).

Piero: Sí puedes, ¿no?

Rómulo: (En broma). Qué más le queda.

Se volvían a iterar algunas situaciones que ya hemos mencionado y se entrelazan varias performatividades en este breve intercambio. Por un lado, el deseo de los actores por relatar sus propias historias en el cine, posibles cineastas en ciernes. Nuevamente se iteraba la tendencia de “primero actores, después directores”, para poder expresar lo que quieren en la pantalla, como lo hemos visto desde el principio de la producción ayacuchana. Por otro lado, a la vez, la posibilidad de poder hacerlo

ahora que los equipos de video digital son más accesibles. La performatividad tecnológica, que en este caso más se relacionaría con la accesibilidad de los equipos de consumo audiovisuales digitales, a diferencia de la inaccesibilidad de los “rollos” de película del “cine en mayúsculas”. Sin embargo, si bien los equipos digitales han ampliado la accesibilidad para que muchas otras personas puedan producir, “el mercado democratizando a través del consumo”, esto no quiere decir que el acceso a esferas de la producción cinematográfica a niveles mundiales se haya ampliado igualmente en la era digital. Aún existen muchas trabas o más bien imperativos, no solo técnicos, a la producción con estándares profesionales y especialmente a la entrada en circuitos comerciales de exhibición cinematográfica. El “cine en mayúsculas” asociado con el formato de filme de 35 mm se transformó a los estándares del cine digital con definiciones mayores a los 2k, ahora en 4k, que ameritan la finalización de las copias de los largometrajes en lo que se conoce como un DCP (Digital Cinema Package). Si bien los gastos para estos formatos se han reducido ampliamente en comparación con las copias en rollos de filme, aún estarían también los costos de entrada a circuitos comerciales de exhibición en salas multiplex, que sigue siendo aún un gasto mayor, que no solo contempla lo económico, los gastos para la publicidad, sino las prerrogativas y estándares mínimos que imponen los exhibidores y distribuidoras para los productos fílmicos. Esto es solo en el aspecto meramente técnico, los estándares, que se combinan con los otros imperativos, como la evaluación de los distribuidores en torno a lo que considerarían como una película rentable para el público de cines comerciales.

Encima de todo esto surgía la otra performatividad que me interpelaba intempestivamente: mi propia performance como actor. El investigador se convierte en el personaje de don Carlos, un hacendado malvado. Apenas me había enterado de lo que sería mi personaje a partir de lo que me decía Piero y comenzaba a revisar la escena que debería actuar en las escalinatas de la Casona. Tenía en mis manos algunas páginas con solo esa parte del guion que debería memorizar al toque, porque ya teníamos que comenzar a grabar.

4.4. Entrelazados de performance actoral, performance cultural y la performance del investigador/actor

EXT. Escena 1 – Escaleras del Museo Cáceres⁴⁶

Primero comenzamos a grabar una escena en donde don Carlos baja las escaleras de la casa hacienda hacia el patio interior y arremete contra el criado y la visita de don Matías. Mientras revisaba los diálogos, ¿cómo era mi voz? ¿Acaso no parecería demasiado foránea? Mi acento siempre ha sido una constante pregunta, no es ni peruano, ni puertorriqueño, aunque posteriormente el propio Lalo me presentaría como un actor puertorriqueño. Evidentemente se escuchaba foráneo. Tuve que leer los textos para tratar de memorizarlos, me retiré un poco para repetir los diálogos y memorizarlos. Esta práctica es usual en los actores que fácilmente memorizan sus partes, pero preparar la voz es una práctica que no había tenido. Lo había visto varias veces en el caso de un amigo, que es un actor y ahora talento de voz en New York, pero no había tenido ninguna práctica alguna. Entonces, como tal, era un actor aficionado, improvisado, amateur. Por otro lado, estaba ayudando en la puesta en escena de la película, ¿sería algo anacrónico o fuera de lugar? ¿Acaso no era eso parte de las críticas que podríamos hacerle a varias producciones hechas en Ayacucho, textos impostados, personajes que no se desarrollan lo suficiente o convincentemente? Sin embargo, al mismo tiempo era una oportunidad inigualable para poder tener un acceso al proceso de producción. ¿Qué hacer? ¿Sugerir cómo me parecería que serían mejor las escenas? ¿O dejar que acontezca y seguir las indicaciones que me señalaran? La performatividad actoral se entrecruzaba y chocaba con mi rol como investigador.

ESCENA 61 INT. HACIENDA - NOCHE 11 PM. MUSEO CÁCERES

Se ve a un anciano que toca la puerta de la hacienda de don Carlos, sale un empleado y lo saluda.

JULIO

¿Cómo está, don Matías?

⁴⁶ El Museo Cáceres tiene por sede la casona Vivanco en el jirón 28 de julio, en Huamanga.

DON MATÍAS

¿Cómo estás, Julio? Quiero hablar con don Carlos, por favor.

Julio entra y cierra la puerta para llamar a su patrón. Don Matías se queda parado en el patio esperando. Sale don Carlos, don Matías se quita el sombrero y dice:

DON MATÍAS

Buenas noches, don Carlos. Mi hija sigue mal y no puede hablar. Por favor, usted es un hombre bueno; ayúdeme, por favor. Ella le ha servido tantos años.

Bajé las escaleras, mientras le gritaba al criado porque había dejado entrar a don Matías. Frente a frente con la cámara, puesto que después me daría cuenta que al final en la película solo salía como un campo/contracampo en la edición de esta escena. Ya iba entrando en el personaje, lo repetimos algunas veces, al final cambié algunas de las palabras que estaban en el guion puesto que no terminaba de memorizar exactamente o me salían más fáciles. Este aspecto de improvisar las líneas de diálogo es algo que, como veremos más adelante, presenta varias posturas de los realizadores en torno a la dirección de actores.

DON CARLOS

Pero qué manera de joder a estas horas, Matías. Ya te he dado dinero para que la atiendas, no puedo hacer más, será lo que Dios quiera.

DON MATÍAS

No sea mal agradecido, por favor; usted se ha portado bien con ella, pero su hijo le ha hecho daño.

DON CARLOS

Carajo, Matías. ¿Qué mierda quieres, más plata? Mira la hora que es, ¿por qué no te largas al cerro como todos los indios?

DON MATÍAS

Su hijo le ha faltado el respeto y la ha golpeado, no sea canalla, es mi única familia.

DON CARLOS

Ay, carajo. Mira, Matías...

DON MATÍAS

A toda mi familia la han matado esos jarjachas y pistacos, ¿acaso no le importa lo que pasa en el pueblo? Ayúdeme, por favor.

DON CARLOS

Jarjachas, pistacos, esas creencias de los indios son tonterías. ¿Después quiénes más van a venir? Condenados, demonios... ja ja ja.

Aunque Turner (1982) argumenta siguiendo a Myerhoff que el trabajo de la actuación constituye un proceso reflexivo de sí mismo, casi me olvidaba que andaba investigando. De todas maneras, todo terminó fluyendo y como tal no tuve tiempo para poder reflexionar sobre lo que hacía o en qué forma esto se relacionaba con la investigación. Lo que sí me di cuenta posteriormente es que el personaje que estaba caracterizando era autoritario, racista y misógino, como una amalgama de todos los rasgos relacionados al prototipo del hacendado. Posteriormente, se iba a dar la iteración de un personaje muy parecido en una reciente película ayacuchana, *El pacto*, que veremos más adelante en el capítulo 5. En este estereotipo del hacendado se reunían dos aspectos: el desdén hacia las creencias de los indios y al mismo tiempo la impotencia ante el poder del hacendado y de su hijo violador. Si bien la película se planteaba como una lucha entre el bien y el mal, en sus características más del diablo, con la fe religiosa supuestamente encarnada en el personaje de Lalo como el elegido para responder este ataque de las fuerzas y engendros del demonio, había un trasfondo de múltiples injusticias ante la población indígena que resonaban con las vivencias durante el tiempo del conflicto armado interno. A la vez, nos remitían a los tiempos de las haciendas, a las prácticas de peonaje y servidumbre.

Si revisamos la última línea del personaje don Carlos en el extracto del guion, daba cuenta de la incredulidad a las creencias de los indios, que comúnmente se les catalogaba como idolatrías durante la colonia. Estas creencias indígenas comenzaron a ser atacadas en tiempos del virrey Toledo, pero fueron foco principal de lo que posteriormente se institucionalizó en las llamadas extirpaciones de idolatrías en el siglo XVI (Duviols, 2003). Sin embargo, como remiten innumerables

investigaciones (Arguedas, 1953; Morote Best, 1988; Ansion, 1987; Kato, 2005; Cavero, 1990), estas creencias andinas aún mantienen una gran eficacia social en el ámbito sociocultural ayacuchano y en toda la zona surandina. Por otro lado, de forma tangencial, se hacía referencia a las propias películas ayacuchanas que siguen surgiendo en referencia a estos seres mitológicos de la tradición oral, primeros los jarjachas, después los pishtacos y, más recientemente, los condenados y supays. ¿Cuáles serían las próximas figuras mitológicas andinas en llegar a la pantalla? Inclusive resonaba un tercer estrato heurístico, si tomamos que toda la historia acontece en un pueblo en el que aparecen muertos todo el tiempo y se comenta que los pobladores se tienen que escapar a las montañas tratando de resguardarse con los *wamanis*, ante las matanzas de los *pishtacos* y *jarjachas*. La situación de la violencia interna vivida en los 80 en Ayacucho se iteraba al menos en una forma alegórica a través de toda la película, al mencionar la presencia de innumerables muertes, enterramientos de cuerpos, cuerpos flotando en el río, huidas de los pobladores a las montañas por el acecho de *jarjachas* y *pishtacos*. Entre los fuegos de Sendero y los militares, las poblaciones rurales llegaron a huir de sus pueblos y guarecerse en las montañas (CVR, 2003). Este aspecto de las migraciones forzadas y los espacios que se iteran, tanto en los relatos sobre la violencia interna como en las tradiciones orales relacionadas con las figuras mitológicas, son parte de la performatividad de los repertorios ayacuchanos, de la performance cultural y de su eficacia social dentro del ámbito local ayacuchano. En esta escena actuada e improvisada vemos cómo se entrelazan estos diferentes y a la vez simultáneos estratos de performatividad.

4.4.1. Escena 2 - Casona Cáceres - En una esquina del patio interior

Es una escena corta, que tuvimos que repetir varias veces para tener múltiples ángulos. Si bien Piero estaba consciente de que él era la cámara y el director al mismo tiempo, lo que se conoce como el director como pulpo, parecía que organizaba la escena sin un previo guion técnico, aunque como me comentaría posteriormente, no quería decir que varias de las escenas las había desglosado

previamente y ahora ya las tenía en la cabeza. Incluso posteriormente me comentaría que al principio de la filmación había armado un guion técnico, desglosando las tomas, pero como no contaba con alguien que le ayudara como continuista (había tenido incluso una claqueta), él terminaba haciendo muchas cosas a la vez, puesto que todo lo tenía más bien en la cabeza e iba armando la escena en el momento. En otros recuentos sobre las producciones ayacuchanas, como en el caso de Camborda, también remarcaba que en su primera película había tenido que hacer casi todo por su propia cuenta, por sí solo. Igualmente, Piero se veía involucrado en varios roles en esta filmación, manejando la cámara, dirigiendo a los actores, viendo dónde colocar la luz, acomodando los *props* en el *set*, etc.

El cura entra para pedirle ayuda a don Carlos y éste se la niega y lo ridiculiza. Mientras Piero nos dirigía para repetir las líneas cuando cambiaba de toma, *shot*, *counter-shot*, el clásico campo y contracampo; cambiábamos un poco las líneas para que nos salieran más fácil. Igualmente le sugería qué podía hacer y así nos amoldábamos. Pero la escena no se repetía completamente, solo las partes, ya que eran *shot/reverse shots*, campo/contracampo, lo cual hace que uno sea actor al mismo tiempo que espectador y nuevamente actor. Esta forma de plantear la filmación, o lo que sería el bloqueo o desglose de la escena, la mayoría de los cineastas regionales la han tomado literalmente, al no permitirse en varias ocasiones una cobertura de la escena más abierta. En este caso, Piero estaba contra el tiempo y mientras estábamos actuando, él mismo con la cámara andaba grabando y cambiando ángulos. Acá surgían también algunas críticas internas entre los propios cineastas criticando a otros cineastas, ya sea por utilizar la cámara en mano constantemente, no prestar atención a la grabación del sonido, hasta la división de las escenas en demasiados planos. Surge un campo en que los propios cineastas critican las prácticas de sus pares, pero esto en vez de propiciar un espacio para tomar las sugerencias y mejorar algunas prácticas, exagera los ánimos y rencores.

En este momento me di cuenta de lo que comentaba Lalo de las experiencias de actuación, donde en su caso él sugería otras formas para las escenas; acá no me atreví a sugerir, porque no quería intervenir en la puesta en escena. Además, sabía que estaban contra el tiempo, pero la sensación estaba ya generada. Schechner plantea la performance como “restauración de comportamiento”, refiriéndose a que toda conducta es al final una conducta restaurada:

The habits, rituals, and routines of life are restored behaviors [...] Restored behavior includes a vast range of actions. In fact, all behavior is restored behavior – all behavior consists of recombining bits of previously behaved behaviors. Of course, most of the time people aren't aware that they are doing any such thing. People just “live life”. Performances are marked, framed, or heightened behavior separated out from just “living life”- restored, restored behavior, if you will (Schechner, 2002: 28).

Para un actor aficionado–amateur ayacuchano, ¿qué patrones son los que reitera? ¿A qué repertorios se refiere? ¿Cuáles comportamientos restaurados son nuevamente iterados? O más bien, ¿encarna y restaura roles sociales, imaginarios o arquetipos sociales? ¿A qué renglones y experiencias emocionales se remite? Turner en *Acting in Everyday Life and Everyday Life in Acting* (1982) plantea la relación intrínseca de la vida cotidiana con la actuación y viceversa, cómo la actuación toma de la vida misma. Turner toma la recursividad que plantea Schechner (1977) entre el drama social y el drama teatral. Se refiere a la circularidad que planteada a través del drama social pasa al drama teatral-estético y viceversa, del drama teatral al drama social, como lo plantearía Schechner en su retratamiento del trabajo de Turner, a partir del circuito ondulante como un proceso recursivo:

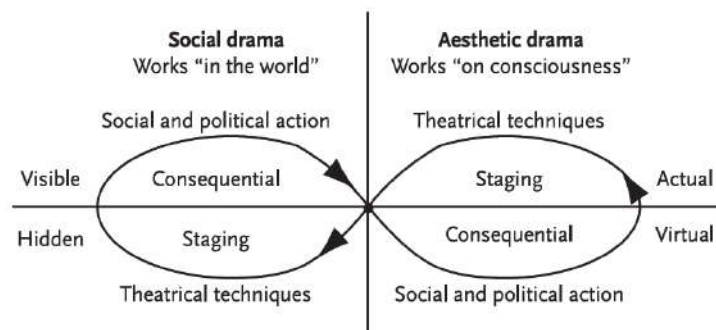


Fig.9 Bucle drama social y drama estético/teatral (Schechner, 1977)

El aspecto de iteración implicado en la restauración de la conducta como base de la performance nos dirige a la práctica y rol del ensayo. Por otro lado, se da la recursividad entre la vida cotidiana/drama social con los géneros de performance cultural o drama teatrales. Estos aspectos nos permitirán una discusión de la performance actoral implicada en estas instancias, así como posteriormente también estarán envueltos en cómo planteamos la eficacia de la performance cultural. No obstante, estas relaciones entre experiencias de vida y la actuación han sido trabajadas en formas puntuales dentro de prácticas actorales que han marcado la formación del actor para el cine.

4.5. En torno a los imperativos de la performance actoral

En la práctica de actuación proveniente de Stanislavski, un aspecto en la formación del actor se remite a un recuerdo emocional, comúnmente asociado a memorias latentes y la estimulación de los sentidos asociados con esas memorias como formas para generar en el actor un sentido del ser y una perspectiva creativa de la experiencia. Ahora bien, este aspecto, que será transformado y enfatizado en lo que comúnmente se llama memoria afectiva por parte del “Método”, es solo uno de los varios aspectos explorados en la formación del actor por parte de las prácticas del trabajo actoral planteado por Stanislavski. En lo que se conoce como el “Método”, una de las formas de actuación y formación del actor más populares en Estados Unidos, se combina las técnicas de Stanislavski y el trabajo de su discípulo Eugene Vakhtangov para entender y performar efectivamente un rol (Krasner, 2000). Dentro de esta tendencia de actuación, la figura de Lee Strasberg, junto con Stella Adler y Sanford Meisner, aparecen como los referentes del éxito de este método. Ahora bien, Strasberg es la figura que más se asocia a este término y al *Actors Studio*, como la escuela de actuación referente de esta tendencia, aunque no sea la única variante. La transformación del sistema multivariante de Stanislavski por parte de Strasberg enfatizó los aspectos más emocionales y expresivos del yo de la práctica actoral. Carnicke (1999) argumenta cómo las actitudes de Strasberg hacia el actor,

que difieren de Stanislavski, lo llevaron a crear adaptaciones que encajaron muy bien con el cine: “Strasberg’s teaching show how he also takes the System from stage to the screen, thereby accounting for the Method’s success in film” (pág. 75).

Strasberg se ha convertido en un gurú para actores de cine. Desde Paul Newman a Robert de Niro, Jane Fonda y varios otros lo citan como un mentor, aunque algunos no hayan sido sus estudiantes. Esta influencia del “Método” como estandarte de la actuación en el cine a nivel mundial es lo que remarca Nacache (2006) cuando concluye que: “A la interpretación americana, que se había convertido en norma para el mundo entero, le faltaba un estatuto [...] con el Método halló una forma, una teoría, un maestro” (pág. 144).

La memoria afectiva es el ejercicio más controversial de la práctica planteada por Strasberg. Muchos de sus críticos remarcan sobre su exagerado énfasis y obsesión con la expresión del yo, de la concentración del actor en sí mismo. Ahora bien, como presenta Krasner (2000) en relación al uso de la memoria afectiva planteada por Strasberg:

Strasberg pursued a stage reality that brought forth feelings from the actor. Critics of affective memory seldom understand its purpose: it is a rehearsal technique that allows the actor to find the emotional triggers that set off appropriate feelings (137).

Esta técnica de la memoria afectiva se basa en el trabajo de múltiples ensayos y en la propia formación del actor. Si bien en las producciones ayacuchanas la mayoría de actores son *no actores*, la denominación que se utiliza en los estudios teatrales y performance, se presenta nuevamente un rango de imperativos y pautas para la propia actuación en cine que se anteponen a algunas prácticas que se llevan a cabo en el caso ayacuchano. El ámbito de la práctica cinematográfica encara al actor de forma diferente que en el teatro, por lo cual las prácticas planteadas por el Método, especialmente en lo planteado por Strasberg, se encarnan como guías y herramientas puntuales que se amoldan a las condiciones de la filmación (Carnicke, 1999).

4.5.1 Flashforward – Encuentro de Cine Andino 2013, Arequipa

Nos remontamos al 2013, cuando como parte de unas de las presentaciones en el II Encuentro de Cine Andino en Arequipa, se presentó el director arequipeño Miguel Barreda, realizador de *Ana de los Ángeles* (2012), para dar una presentación sobre el rol de la actuación. Barreda es un realizador arequipeño que ha estudiado en Alemania. Ha realizado largometrajes en la ciudad de Arequipa. Barreda ha tenido éxito con sus producciones no solo dentro del ámbito arequipeño, sino que también ha podido presentarlas en cines comerciales y en varios festivales. No obstante, su última producción *Encadenados* (2015) solo se ha presentado en el CCPUCP en Lima por muy poco tiempo. En esta charla, Barreda hacía referencia al trabajo de Lee Strasberg, el principal referente con quien se asocia la práctica del “Método” y al Actors Studio, y que es el referente tomado por varios cineastas y actores para el trabajo actoral en cine. Se remite a un aspecto emocional personal que se relacione con la situación de la escena, el uso de la memoria afectiva como catalizador de la acción dramática y el trabajo del actor. Esto conlleva el traer a la situación de la escena una memoria emocional personal relacionada con el ámbito o atmosfera de la escena. Tanto el trabajo de Strasberg como el de Meisner han sido y continúan siendo los más influyentes referentes para la actuación en el cine. Aunque no sean los únicos referentes, la influencia del Actors Studio, ya sea por la figuración de los actores que han participado o sido discípulos de algunos de estos exponentes, ha repercutido en las prácticas actorales en la cinematografía mundial (Nacache, 2006; Carnicke, 1999). Tomando en cuenta estas influencias, no es extraño que en el último Festival de Cine Regional Ayacucho 2016, organizado por Lalo Parra, dos de los invitados para dar talleres en el festival, el realizador chileno Andrés Pacheco y el realizador puneño Henry Vallejo, dictaron talleres de actuación, cada uno siguiendo a uno de estos exponentes y líneas de trabajo actoral asociados al “Método”.

Al final de la presentación, Barreda contestó varias preguntas y dudas de los cineastas. En un momento se refirió directamente con la situación de los *no actores*:

[...] a los *no actores* por lo general le puedes pedir lo que hacen siempre, solo que tienen que hacerlo varias veces. Y a veces un *no actor* dice, “pero si ya lo hicimos, ¿por qué lo tengo que repetir? O sea, son como niños, no entienden por qué tiene que haber más de una toma. Entonces, eso tiene que quedar claro de antemano. Por lo menos una persona, actor o *no actor*, que hace algo frente a una cámara, tiene que saber cuál es el mecanismo.

Barreda se refiere al mecanismo que existe cuando un actor se encuentra con la cámara y con la situación de filmación, en la cual se repiten las tomas y el actor no se presenta hacia un público como en el teatro, sino más bien hacia la cámara y el director:

[...] lo que estamos viendo, respecto a métodos, a cómo haces repetir cosas, cómo construyes personajes con *no actores*, que sean muy conscientes que lo que van hacer es lo mismo que hacen siempre, pero de otra manera, no que hay una persona que lo está viendo, que hay una maquinaria que lo está viendo, por lo tanto, tienen que comportarse con esa distancia, establecer esa distancia. En el caso de *Madeinusa*, no sé, yo supongo que Claudia Llosa trabajó bastante con Magaly Solier antes de comenzar a filmar, hacer un taller, porque hay que saber comportarse frente a la cámara, hay talleres para actores exclusivos para actuar en cine.

Cuando entrevisté por segunda vez a Juan Camborda en 2012, él había participado junto con varios integrantes de lo que denominaron Colectivo Regional en un corto, *Supremo mandamiento*, que tenía como protagonista a la conocida actriz huantina Magaly Solier, que para ese entonces ya había participado en varios filmes nacionales e internacionales. Si bien esta situación, como hemos ya anticipado, se relaciona con los vínculos que van haciendo los realizadores, también es interesante en el aspecto organizativo, de la experiencia de dirección que tuvo Camborda y de la propia performance actoral. A partir de esta experiencia, Camborda remarca en la necesidad de tener roles específicos para la producción, que fue la primera vez que tuvo una producción con los distintos roles diferenciados, “con todas las áreas cubiertas, sonido, arte, fotografía, y tú solamente te sientas en la dirección”. A la

misma vez, fue la ocasión para poder trabajar como se debería hacer, con guion técnico y plan de rodaje, que se cumplía tal como se había planeado, no como en las experiencias en Ayacucho, que de antemano ya saben que no se va cumplir. Por otro lado, relacionado con el tema que estamos tratando sobre la dirección de actores y la actuación, en la dirección de Magaly Solier, ella solo le prestaba atención a lo que decía Camborda, el director. Incluso cuando un miembro del equipo quiso interrumpir para sugerir algo, ella solo le hacía caso al director y nadie más, ella estaba concentrada en su personaje, iba y entraba solo para hacer su rol. Camborda comenta esta experiencia de dirección de la actriz, como en una esfera más profesional, con división de roles precisos, dirigiendo a una actriz conocida, que estaba preparada y concentrada en su rol, que lo había estudiado antes con cautela y que era muy maleable para dirigirla:

[...] fue muy sencillo darle los puntos, los detallitos que tenía que hacer, “tienes que hacer esto, tienes que estar así” y hablaba, hablaba en voz baja, hablaba bajito, bajito trataba de mantener su estado anímico, porque ella se metía en el estado, se transformaba en el momento, se ponía en el estado de ánimo del momento. Entonces hablaba bajito, tranquila y ya le contextualizaba antes, le contextualizaba después y “tienes que hacer tales cosas y tales, tales”. Muy maleable, muy maleable el trabajo con ella. Y grato, grato, grato; y así hemos repetido bastantes veces, porque es lo que no puedo hacer acá yo, y es lo que acá no se le puede repetir mucho a los actores locales porque se cansan, no tienen la rutina de trabajar así, en cambio Magaly sí tiene toda la rutina del mundo porque trabaja así, entonces repite, repite, repite.

Este recuento nos conecta con algunos de los planteamientos que remarca Carnicke (1999) sobre cómo el trabajo de Strasberg se acomodaba a las exigencias del cine: “The screen actor must often pull from the air on command emotional high points or reactions to other characters or to special effects that will be added in post-production” (pág. 77). Las adaptaciones que plantea Strasberg como una serie de técnicas que compensan las condiciones prácticas de la filmación en donde la actuación es fragmentada, fuera de secuencia y a la vez los actores se deben adecuar a las condiciones de la cámara, en donde el director se convierte en la única audiencia de la performance. A diferencia de la perspectiva de Stanislavski,

que empuja al actor a crear la caracterización a través de acciones imaginativas, Strasberg plantea la acción como una forma a través de la cual el director puede manipular o moldear al actor.

Retomando la presentación de Barreda, comentó en relación a cómo trabajar en el caso de *no actores*, así denominó a los actores amateur, que son al final la mayoría de los que terminan participando en los filmes regionales. A partir de una pregunta que le hizo Lalo Parra, en relación al caso de Magaly Solier en su colaboración con Claudia Llosa, Barreda recalcó que él se imaginaba que en el caso de Solier, que al principio no había tenido ninguna formación, lo más seguro era que habían llevado a cabo una serie de talleres para su preparación en el rol de *Madeinusa*. En un momento interrumpió el crítico y programador Jaime Luna Victoria para preguntarle que le podría aconsejar a los cineastas regionales que quizás no vayan a tener el acceso a talleres como los que podría haber tenido Magaly Solier cuando trabajó con Claudia Llosa. A lo cual Barreda planteó y enfatizó la importancia del ensayo previo y que sea en el ensayo la experimentación, no cuando ya se está grabando:

Si trabajo con un *no actor* en un papel protagónico, ser consciente de las limitaciones que eso tiene, ser consciente de lo que le puedo pedir, y de lo que no le puedo pedir. No puedes quejarte, que una persona que jamás en su vida ha actuado, te haga un rendimiento qué sé yo, de Al Pacino, entonces volver, mil veces, la preparación, prepararse muy bien. Ok, decido que vas actuar en mi película, no eres actor, pero yo quiero que hagamos una película así, así. Entonces leamos el guion juntos, ensayemos con cámara, filmemos esos ensayos, no ensayemos en el *set*, que la película no sea un ensayo grabado, el ensayo hay que hacerlo antes, vamos, reunámonos, tienes memoria para aprenderte las letras, y si no, es una cosa importantísima, tiene que tener la capacidad para aprenderse el parlamento [...]

Junto con estas sugerencias, Barrera enfatizó que otras cosas se tendrán que solucionar en el *set* a último momento, pero que el trabajo de desarrollo del personaje y la caracterización del mismo ya debería de estar hecho de antemano. Todos estos aspectos contrastan con aquello con lo que usualmente los cineastas ayacuchanos han tenido que lidiar, especialmente cuando trabajan con actores amateur en el contexto ayacuchano. Más bien, se enfatiza una improvisación en la

actuación, muchas veces en el mismo *set*, aunque esto no quiere decir que no lleven a cabo lecturas de los guiones, ensayos previos y desarrollos de los actores que tienen los principales roles. Sin embargo, tanto Piero como Camborda remarcaban sobre la dificultad de llevar a cabo lecturas de guion porque la gente no viene. Tanto en los recuentos que estamos viendo, en las ocasiones donde pude participar de las grabaciones, como en los recuentos que varios cineastas me han contado sobre la dirección de las escenas, no suele ensayarse con antelación, al menos no como debería de hacerse como plantea Barreda, especialmente para la dirección con actores amateur o los llamados *no actores*. Cuando conversamos con Juan Camborda sobre su manera de filmación en relación con los actores, me comentó que prefería siempre la primera toma, que si bien repetía las acciones, siempre la primera toma es la que terminaba saliendo mejor, más fresca. Algo que también remarcaba el propio Lalo Parra cuando me decía que siempre estaba preparado para hacer la escena de una, que así le salía mejor, pero que terminaban repitiéndola porque los otros actores se equivocaban o no les salía bien. Sin embargo, el siempre sentía que al repetirla ya no le salía igual. Al mismo tiempo, Piero me comentó que a partir de la experiencia que había tenido anteriormente, había decidido que en el caso de las actuaciones con actores amateur se planteaba más bien explicarles la escena y junto con ellos armar los posibles diálogos, que salen mejor cuando son improvisados por ellos mismos, más que siguiendo un guion.

A la vez, como hemos visto, si se llegan a organizar talleres para algunos de los miembros que están participando en las filmaciones, o como en el caso de Camborda, que remarca que tuvieron el tiempo y oportunidad con Jhony Bellasco para poder armar y desarrollar mejor su rol del comando en *Secuelas del terror*. Sin embargo, los aspectos de improvisación en el mismo *set* están muy presentes. La flexibilidad con el diálogo aportado por los propios actores ayacuchanos enfatizaría el aspecto de naturalidad, lo que salga en el momento, que va a la par con las situaciones de producción en donde no solo se cuenta con el poco tiempo de los

participantes sino también de las condiciones de filmación, como hemos visto en varias instancias.

A partir de lo que plantea en *Acting in Everyday Life and Everyday Life in Acting*, Turner (1982) finaliza ese ensayo retomando su punto principal sugerido en el título:

When we act in everyday life we do not merely re-act to indicative stimuli, we act in frames we have wrested from the genres of cultural performance. And when we act on the stage, whatever our stage may be, we must now in this reflexive age of psychoanalysis and semiotics as never before, bring into the symbolic of fictitiousworld the urgent problems of our reality. (122)

Esta perspectiva se emparentaría con la experiencia de los propios actores ayacuchanos al tener ese contacto y experiencia con sus propios contextos, acentos y vivencias. Por otro lado, estos imperativos forjados de las practicas actorales influenciadas por lo que debería de ser la actuación y el trabajo con el actor en el cine, que si bien no están escritas en piedra y son maleables e intercambiables — como lo reflejan las diferentes interpretaciones que Strasberg, Meisner y otros hacen de los planteamientos de Stanislavski— comprenden una serie de prácticas que usualmente sugieren los directores más experimentados o con estudios de por medio. Es interesante que en un momento casi al final de su presentación, el propio Barreda recomienda más bien el trabajo de Augusto Boal, como referente para las situaciones de trabajo con *no actores*, antes que el de Strasberg, puesto que este último estaría más alineado para trabajar con actores profesionales. Sin embargo, no abunda en lo que se diferenciaría el acercamiento de Boal. Solo podemos conjeturar que en el caso de las practicas teatrales de Augusto Boal, el teatro del oprimido y las diversas formas y ejercicios de teatro dentro de esta concepción, se basa en que la actuación no está suscrita a los profesionales, sino que está abierta a todo el mundo en el actuar como forma de transformación social. Actores, *no actores* y los espectadores-actores están todos involucrados en la creación.

Un punto principal en que difieren las prácticas que se encuentran los cineastas ayacuchanos con estos imperativos de la actuación es la distinción entre el rol

principal del director como hacedor y creador de la escena vs. la participación activa del actor. ¿Cómo negocian los cineastas ayacuchanos estas prerrogativas? Junto con la tensión que identificamos entre actores ayacuchanos/amateur vs. actores limeños/profesionales, se entrelazan otros estratos de performatividad dentro de la práctica actoral, en el cual se entrelazan la búsqueda de una naturalidad en la actuación vs. la supuesta actuación teatral o sobreactuación y los aspectos particulares de la actuación ante la cámara, que se remarca en varias instancias de las producciones regionales. Estos aspectos no están solo presentes en los ámbitos del cine ayacuchano, pero en el contexto ayacuchano conforman sus propias características que no necesariamente siguen las pautas e imperativos de la actuación fílmica profesional, y más bien se buscan sus propias formas de dirigir a los actores ayacuchanos.

4.5.2. Regreso a la filmación en el Museo Cáceres

Después de estar involucrado en dos escenas en esta filmación, me parecía raro el orden de las escenas porque no parecían tener una continuidad. Posteriormente me daría cuenta de que estas escenas no serían continuas, sino estarían entrecruzadas con otros sucesos en la historia. Sin embargo, no conocía en ese momento el resto de las escenas o ni siquiera cuál era la historia principal del filme.

Escena 3

INT. NOCHE. Alrededor de una larga mesa dentro del Museo Cáceres

Esta fue la escena más complicada y tomó la mayor parte del tiempo, ya dentro de la casa, incluso en la misma mesa, que quizás databa del mismo periodo de la vida del mariscal Andrés Avelino Cáceres. Al fin al cabo estábamos en un museo que supuestamente tenía varios artefactos que le pertenecieron y además ahí estaban algunas pinturas de sus retratos y hazañas. La escena contaba con don Carlos, su hijo, y don Machi, amigo de Don Carlos, igualmente un hacendado. En esta escena están sentados alrededor de la mesa tomando, comentando sobre las conquistas

del hijo y de cómo sacan provecho del miedo de los “indios” para apoderarse de las tierras con subrepticios. Supuestamente, mientras el pueblo andaba en tiempos macabros, los terratenientes-hacendados hacían firmar sus tierras a los “indios”, apropiándose de ellas. Nuevamente el cronotopo de la historia era ambiguo y aun cuando hacía referencia a un tiempo de los hacendados, no estaba claro cuándo era exactamente. Sin embargo, nuevamente tenía un problema Piero para la grabación, puesto que le habían avisado que ya no tendría el tiempo para poder estar en la casa, así que no le daría el tiempo como para poder preparar mejor la escena, aparte que él andaba haciendo casi todo, moviendo los muebles, las luces, colocando la cámara, etc.



Fig.10 Filmación en Casa Museo Cáceres

En su estudio sobre el pensamiento mítico en Ayacucho, Ansión (1987) presenta cómo la mayoría de relatos recopilados sobre la figura del pishtaco o nakaq se remiten al pasado y se asocian con el poder de los hacendados y la iglesia “que efectivamente ha sido dominante durante siglos en Ayacucho” (pág. 179). Posteriormente esta figura del hacendado tendría otra iteración en el caso de la película *El pacto*, que estaba produciendo Jaime Pacheco, basada en un cuento que se remitía más bien a la época de los 40, que coincide con la crisis en las haciendas y latifundios (Ansión, 1987; Zapata, Pereyra y Rojas, 2010).

En la escena se enfatizaba cómo el hijo se aprovechaba de las mujeres indias, amenazando a sus familias y engañándolos, convenciéndoles de vender sus tierras

por cantidades irrisorias. ¿Acaso se estaba dando una relación con las violencias sexuales durante la guerra interna? Sin embargo, la usurpación de tierras, la firma de papeles con los “indios”, se remitía a un tiempo anterior a la vorágine de la violencia interna, pero que estaba incrustado en parte en esta serie de inequidades y maltratos a la población indígena que se había instituido dentro del mundo de las haciendas. Ansión (1987) se remonta incluso a la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se decretó la instalación de intendencias, lo que provocó los choques entre el poder civil y autoridad eclesiástica. Anteriormente, varias congregaciones religiosas habían estado envueltas en el afianzamiento de latifundios. Ansión remarca que

la importancia del poder eclesiástico se manifestó en todo el territorio colonial, pero tal vez en ninguna parte con tanta intensidad como en Huamanga. Esto podría ser el origen de un énfasis particular de muchos relatos ayacuchanos en describir a curas y frailes como personajes malvados y enemigos (67).

Lo interesante es que en la historia de este filme el Estado está totalmente ausente, solo existe el hacendado y el cura como figuras de autoridad. El hacendado y su hijo aparecen como abusadores y extorsionadores de la población indígena y el cura no hace nada, abrumado por las muertes en el pueblo.

Aunque el cronotopo de la historia es ambiguo, está como en un tiempo mítico, se alegorizan de todas maneras las situaciones de la violencia interna vivida en Ayacucho. En la misma propuesta y guion para el concurso, me di cuenta que así había sido la intención. Las referencias para la película venían de múltiples fuentes, desde la biblia, la novela de Vargas Llosa *La guerra del fin del mundo*, el plan Elan⁴⁷, hasta la película *Señales* (2002) protagonizada por Mel Gibson, tomando como base su personaje, que duda de su fe al no poder dar cuenta de los fenómenos que se

⁴⁷ El término *Elan* se refiere a la fuerza vital o el espíritu de lucha francés que supuestamente le debería dar la moral combativa a los franceses durante el llamado Plan XVII, una ofensiva durante la primera guerra mundial. Ver: https://es.wikipedia.org/wiki/Plan_XVII

estaban dando a su alrededor. Como me planteó Piero, la película se concentraba en esta pérdida de la fe en todos los personajes:

La historia es diferente, no sé, más creo que la historia gira en torno al padre, al cura del pueblo, porque cuestiona su fe. Para mí es una película en la cual, digamos, existe un cuestionamiento de la fe de todos los personajes. Como siempre quieren en Ayacucho, pienso yo, o cuando he ido a las salas de cine y he visto, la gente quiere sangre, quiere matanza, quiere terror, quiere todo eso, quiere sufrimiento y en esta película estamos realizando todo eso (entrevista a Piero Parra – agosto, 2012).

Había un carácter barroco en la confección de esta historia, no solo en la puesta en escena de varios seres mitológicos, sino en los múltiples referentes que habían tenido para el filme. Como me comentaron el propio Lalo y Piero, la idea había surgido a partir de poder hacer una “Uma 2”, continuación de la primera película de Lalo, pero después habían decidido incorporar un aspecto más y después un poco más. Paulatinamente, terminaron incluyendo casi todas las figuras míticas, todos los monstruos en el repertorio mítico andino ayacuchano, como la película *Los Vengadores (The Avengers)*, que incluye a todos los superhéroes y se había presentado recientemente en cartelera. En este renglón encontramos un imperativo de la performance cultural, pero igualmente económica, para poder acceder a una mayor audiencia y a un público ayacuchano popular. Esto surge a la vez de una noción, la construcción de una audiencia imaginaria por parte de los realizadores, sobre la figura del público ayacuchano según los cineastas, sobre qué es lo que les gustaría ver, en este caso el gusto por las historias de terror relacionadas con las figuras monstruosas del repertorio mítico ayacuchano. Como veremos en un siguiente capítulo, la construcción de una audiencia popular ayacuchana tiene mucho que ver con las mismas prácticas fílmicas de los realizadores, cómo se mantienen ciertos repertorios, pero también cómo quisieran trascenderlos.

4.5.3. INT. Noche - *Uma* aniquila al hacendado.... y por ende al antropólogo-actor.

Continúa la filmación...

De repente, se escucha un ruido afuera de la casona. “¿Quién anda ahí?”, exclama don Mati, mientras estamos todos sentados bebiendo en una larga mesa. Se para el hijo y va a ver qué ocurre, la cámara muestra cómo se acerca a la ventana y súbitamente lo estrangula la *uma* por la ventana.



Fig.11 Filmación de escena de *Uma*

Sale angustiado don Mati con su pistola e igualmente lo agarra la *uma*, mientras le pide ayuda a su amigo don Carlos, que se acerca para ver qué ocurre. De pronto, se voltea y la cámara se acerca súbitamente a mi cara, como si fuera la propia *uma*... mientras grito: “Nooooo!!!!” Quizás así no hayan sido totalmente los eventos de la escena, pero al menos es lo que recuerdo. Mi personaje había sido aniquilado por la *uma*. Posteriormente, en la edición final de la película, esta escena sería mucho más corta y no salía la *uma* moviéndose como flotando por encima de la mesa, sino que solo estaba su presencia acechante.



Fig.12 Actor/Investigador en la escena con la *uma*

En la puesta en escena, aparecía la *uma* por la ventana primero y después ataca al hijo y a don Mati, hasta que le tocaba a mi personaje, don Carlos. Lalo andaba cargando la misma luz que casi se cae de un poste, pero que provee la luz necesaria para el efecto de la *uma* acechando a cada uno de los personajes.



Fig.13 *Uma* apareciendo en la ventana

En la preparación de la actriz que hacía de *uma*, Pilar, la esposa de Lalo, fue quien la maquilló. Para el rol le pusieron una tela blanca que después Piero y uno de los actores comenzaron a rasgar en tiras, para que diera la sensación de que estaba como volando o levitando. Sin embargo, estas tomas de la *uma* no salen en el producto final de *Pueblo maldito* (2014). En el guion original solo hay una descripción muy sucinta de la escena pero no un guion técnico, el cual Piero sí había hecho, porque desglosaba la escena al paso como hemos visto en las otras escenas y se arreglaba según el espacio. No obstante, ahora casi no tenía tiempo para poder ordenar mejor la escena, andaba con prisa, ya era tarde y le habían dicho para cerrar la casa.

Estas escenas no son las más importantes del filme, son historias paralelas a la trama principal, ni son escenas que llaman la atención en términos de fotografía o de la historia que se contaba. Sin embargo, nos permiten una entrada parcial a las dinámicas de producción en esta particular película. Incluso en una última versión de la película, cuando fue presentada en el Centro Cultural CAFAE en 2014, la escena se había reducido en gran parte. Todos los planos de la *uma* volando por encima de la mesa se habían eliminado, al parecer no funcionaban. Como ya me había comentado Piero, en varios momentos durante la filmación de la película tuvo que cambiar las situaciones, quitar o añadir, cambiar el guion, aunque esto podría terminar de desvirtuar la idea original.

Me encontraba en una encrucijada: si bien había tenido una gran participación en estas escenas de la película, las cuales me habían dado la oportunidad de ver los procesos de producción in situ—incluso faltaría considerar otra escena de la misma producción en la que también estuve presente—, mi participación había sido breve comparada con la totalidad del filme. Al presentar estas escenas, ¿acaso no estoy generalizando por un lado ciertas formas de producción y por otro lado no tomando en cuenta otras posibles situaciones que se dieron en la producción del filme? ¿Cuáles son los alcances y limitaciones de una aproximación etnográfica a estas

instancias de producción? ¿Cuál ha sido al final mi rol como investigador/actor - observador/participante que sale a relucir dentro de estas instancias?

4.6. La participación en el campo: vaivén entre el actor y el investigador como roles en la investigación sobre medios

4.6.1. Y lo darán por muerto... ¿el actor resucitará...al antropólogo?

Durante el proceso del trabajo de campo, que fue de forma intermitente, con idas y venidas a Huamanga, cada vez me interesó un poco más este aspecto de la actuación. Me había topado con este aspecto por pura casualidad, y que en otras circunstancias de producción quizás no podría haber tenido esta participación en el mismo set de grabación, ya que son producciones con todas las de la ley y circunscritas a parámetros de producciones más organizadas, con roles establecidos y presupuesto estipulados. Al nacer mi interés por investigar el fenómeno de los cines regionales, en un momento había pensado darle seguimiento al trabajo del realizador huancaíno Nilo Inga, con el cual ya había entablado contacto, le había dado seguimiento a algunas de sus presentaciones, visto algunas de sus películas y había también conversado con él sobre su trabajo. Sin embargo, no tuve la ocasión de asistir a alguna de las filmaciones de sus proyectos, que posteriormente ya habían comenzado a tener otras maneras de realización. Decidí entonces enfocarme en el caso ayacuchano, puesto que había sido el primer entorno en que había surgido este fenómeno de los cines regionales y porque ya era imposible abarcar los tres espacios y regiones de las ciudades de Huancayo, la zona de Juliaca/Puno y Ayacucho que me había planteado al principio de la investigación como espacios principales y de mayor producción de los cines regionales. Así como estamos dando cuenta del caso ayacuchano, existen tantos cineastas y redes en cada una de estas regiones, y en varias otras ciudades como Huancayo, Huancavelica, Trujillo, Cajamarca, Juliaca, Puno o Arequipa, en donde también han surgido diferentes contextos de producciones cinematográficas regionales, que tienen varios aspectos en común pero también sus propias

particularidades y contextos sociales. En el caso ayacuchano, el nivel de flexibilidad pero también de improvisación que había en estas producciones me permitió el poder tener acceso a los mismos escenarios de filmación, pero también fue posible por las relaciones entabladas con Lalo Parra y después con Piero. En los estudios sobre medios o lo que se conoce como *production studies*, se ha remarcado y discutido sobre las posibilidades de acceso a esferas de producción, pero especialmente se refieren a instancias de estudios e industrias mediales constituidas dentro del contexto e influencia de Hollywood. Caldwell (2009) remarca cómo cada vez más los propios investigadores son cercanos o son parte de los mismos contextos de las industrias creativas que son foco de sus investigaciones, así como las propias industrias creativas también tienen mayor interés en las propias investigaciones que se llevan a cabo, aunque no siempre por las mismas razones u objetivos. En mi caso me encontraba en una situación que no solo me permitía un acceso al *backstage* (Goffman, 1959) sino que me interpelaba como investigador y actor, en múltiples roles y situaciones. ¿Cuál era mi rol en la producción? ¿Era solo un mero observador de las dinámicas de producción o tenía alguna injerencia en algún leve aspecto de la misma? La situación no era tan diferente a otras investigaciones, pero a la vez me daba la oportunidad para reflexionar sobre mi propio proceso. En el ámbito de la antropología de los medios, los investigadores han compartido varios roles en las producciones, ya sea como ayudantes de producción o dirección (Ganti, 2012), consejeros de la producción (Dornfeld, 1998) o invitados dentro de los programas televisivos locales (Himpele, 2002). El poder acceder a algún tipo de involucramiento en su proceso de investigación les permitía un acceso a otras etapas y aspectos de las propias producciones, además de poder dar cuenta de las peculiares características en cada uno de los contextos mediáticos, ya sea la televisión pública, la producción de Bollywood, las coproducciones, etc. En el caso de Ganti, su acceso a contactos familiares le permitió entrar en los círculos de productores y directores de Bollywood que a la vez están relacionados unos con otros por lazos familiares. A la misma vez, ella cuenta cómo las personas que estaban a su alrededor pensaban que al entrar a participar en un rol dentro del mundo cinematográfico, ya pensaban que ella quería

entrar de lleno a trabajar en el mismo. En el caso de Dornfeld, siendo él mismo un realizador independiente, su participación como consultor e investigador en la producción de la serie de televisión pública de PBS, *Childhood*, le permitió una entrada en el proceso de desarrollo y planeamiento de una serie de la televisión pública norteamericana, un ámbito poco conocido en la época, pero también le creaba una cierta tensión con los encargados y productores principales. Como el mismo Dornfeld comenta, no llegó a tener acceso a todas las reuniones que en diferentes niveles había tenido la producción de la serie, así como a las reuniones medulares con los productores del canal. Por último, uno de los pocos trabajos realizados desde una visión de la antropología de los medios en Latinoamérica. Jeff Himpele (2002) tiene un artículo en donde discute la negociación que entabla con el conductor y los productores de un programa de televisión muy popular en La Paz, Bolivia, llamado *Tribunal*. Este artículo se desprende de una investigación más amplia que explora cómo se van indigenizando los medios y públicos en la urbe boliviana. En este caso, Himpele da cuenta de cómo a través de su investigación de este programa, su propia participación en el mismo y el seguimiento a los participantes, va negociando tanto su propio posicionamiento como las negociaciones con los productores del programa dentro de una serie de relaciones de complicidad. Si bien su propia participación en los programas le daba legitimidad al programa, también se veía como un participante subordinado a las prerrogativas de los productores, aunque tenía acceso amplio al proceso y participantes en las producciones. La reflexividad etnográfica al tomar conciencia de las múltiples capas de representación, de cómo la propia práctica etnográfica y el investigador se pueden ver cooptados en los proyectos políticos y las estrategias culturales no dichas de dichos espacios y programas públicos, se convierte en una estrategia crítica para comprender las configuraciones competitivas y convergentes de poder y autoridad con las cuales los antropólogos y otros productores culturales producimos y representamos la cultura en público. Caldwell (2009) también explora varios casos en que los investigadores tienen un rol activo en diversos campos de la producción de medios, trabajando dentro de la industria de efectos visuales, como asistente en una producción televisiva o guionista en el campo. Estar inmersos en

estas instancias les permitió entablar no solo un *rapport* con los integrantes, a la vez que lidiaban con el hecho de que también eran participantes contratados de estas producciones y por ende ocupaban roles que los interpelaban constantemente dentro de los requerimientos de sus trabajos creativos. Solo menciono estas instancias porque son las más cercanas al tipo de involucramiento que he tenido en el caso del *set* de filmación y presentan las distintas tensiones a las que se enfrentan los investigadores de medios, así como posibles avenidas para elaborar miradas críticas hacia las prácticas mediáticas.

En un recuento amplio de investigaciones sobre *cultural producers*, Mahon (2000) ya planteaba estas complejidades en las relaciones entre etnógrafos-investigadores y productores culturales. En las varias visitas al campo que realicé, los realizadores estuvieron en su mayoría muy abiertos a conversar de sus experiencias y opiniones sobre la producción ayacuchana, así como varios actores y actrices. Sin embargo, en un momento de mi investigación me topé con una única instancia en donde un realizador joven me llegó a solicitar un permiso por escrito para la entrevista que le realicé. En el momento me pareció un poco raro ya que todos los realizadores que ya había entrevistado nunca me llegaron a pedir algo parecido, pero igualmente estaba en todo su derecho. Lo interesante es que la cautela que expresaba no era tanto por el temor a tergiversar lo que decía sino a la posibilidad que pudiera utilizar lo dicho para otro ámbito que no sea la tesis, que incluso podría llegar a ser director en el Ministerio de Cultura o alguna área relacionada al cine peruano en el Estado. Nuevamente se presentaba un temor y desconfianza, pero lo que más bien me transmitía es que había otro rol adicional al que me adjudicaría en mi posicionamiento como investigador en el campo. Abría nuevamente el cajón y adjuntaba el rol de posible gestor cultural.

La propia performatividad como actor y como investigador en el campo se vería contrastada con la manera en que me veían otros realizadores. Muy pocos me identifican por haber actuado en alguna de las películas, que no habían sido muy difundidas, pero sí como un investigador más haciendo su tesis, ahora que ya

aparecían otros investigadores del tema, como son los casos de Jaime Luna Victoria y del conocido crítico de cine Emilio Bustamante. También había estado en un momento al principio de mi investigación como organizador de un evento, “Visiones y Memoria en los Cines Regionales Peruanos” (2009), que contó con la presentación de varias películas y un seminario sobre los cines regionales dentro del Festival de Cine de Lima. Entonces aparecía también como gestor cultural o al menos curador de una muestra y seminario sobre cines regionales. Posteriormente, cuando intervine en una de las reuniones de los cineastas regionales que tenían como parte del Segundo Festival de Cine Regional Ayacucho 2016, aparecía por un lado como invitado “internacional”, como actor puertorriqueño y también jurado de un festival de cine regional. Por otro lado, a la misma vez aparecía como un exjurado de un concurso del DAFO, casi como un traidor, como un agente del ente que los juzga para los concursos nacionales de premios para la cinematografía. Los roles cambiantes en los cuales me veía enfrentado me abrían posibles avenidas de exploraciones etnográficas, pero a la vez me interpelaban en roles en los que raras veces podía ejercer algún control. En otras palabras, nos enfrentamos a una eficacia y eficiencia metodológica, así como del propio investigador como agente en el campo y de la investigación misma. Si nos autoevaluamos en los mismos términos que planteamos para el cine ayacuchano a partir del imperativo sobre la “eficacia que a la misma vez se mide por marcar una diferencia”: ¿de qué forma está siendo eficaz esta investigación, marcando una diferencia? En un campo que está emparentado tanto hacia el estudio de los medios desde los *production studies* y *media studies*, desde la economía política de los medios hasta las aproximaciones de la etnografía de los medios, entrelazados estos ámbitos también con un enfoque hacia los “*cinema studies*” y por otro lado los estudios de la performance aplicados al estudio del cine. ¿Acaso nos enfrentamos a una serie de visiones y posicionamientos que muchas veces no coinciden e incluso se anteponen unos con otros? Estamos siendo interpelados por cada uno de estos campos disciplinarios. Ahora bien, esta reflexión nos lleva a otra gama de imperativos concernientes a los alcances y limitaciones de estas exploraciones, que si bien podrían tener alguna eficacia académica, no se posicionan dentro de los parámetros que albergan los

mecanismos y formas de llevar a cabo políticas culturales. En otras palabras, ¿son los aspectos que exploramos en esta investigación de interés suficiente para las políticas públicas sobre la cinematografía? ¿Son aspectos que entran en la data cuantificable que permita guiar decisiones sobre las políticas en torno a la cinematografía peruana o no se adecuan a los parámetros, los tipos de data e información que comúnmente se recolecta para estas evaluaciones, mapeos y “estado del arte”? ¿Deberían las investigaciones académicas adecuarse para servir estos fines de los campos de las políticas culturales propiamente?

4.6.2. Bucles entre actor e investigador en la investigación sobre medios

La performatividad de la propia investigación antropológica es un campo explorado por varios autores desde que se planteó la crítica posmoderna hacia el rol del autor y la construcción textual en la escritura y práctica antropológica (Clifford y Marcus, 1986; Clifford Geertz, 1988), que a la vez pone en jaque o interpela a las aproximaciones antropológicas en el trabajo de campo (Marcus y Fisher, 1986). Aunque no se plantea de esta forma, ¿acaso no estamos también los investigadores constantemente interpelados a cumplir una serie de imperativos para la investigación, la publicación y la evaluación por pares? ¿Qué conlleva la performatividad de la performance antropológica? ¿A qué nos referimos con la performance antropológica? ¿Al trabajo de campo, a la etnografía, al proceso y metodología? ¿Al producto final de la investigación, tesis, libro o artículo, etc.? ¿A la difusión y circulación de la investigación? ¿Al impacto de la misma? ¿En qué contextos y en que ámbitos? Quizás hay una extraña semblanza entre las performatividades que nos planteamos sobre el cine ayacuchano y las que nos planteamos ahora de forma totalmente abierta sobre la performatividad antropológica. Hay que aclarar que no tenemos ningún ánimo de hallar una clara respuesta, sino más bien de abrir cuestionamientos y preguntas para consideraciones de futuras investigaciones. No obstante, ensayemos nuevamente una lectura, volvamos a *re-iterar* a Schechner, a *re-citarlo*, pero en este caso cuando discute sobre la presencia del trabajador de campo:

[...] la presencia de quien trabaja en campo es una invitación a actuar... la presencia del trabajador de campo desencadena una situación teatral: él está ahí para ver y para que lo vean. Pero, ¿cuál es el papel del pobre trabajador de campo? No es actor y no es un *no actor*, no es espectador y no es un *no espectador*. Está entre dos papeles como entre dos culturas. En el campo representa —quíéralo o no— su cultura de origen, y en su país representa la cultura que ha estudiado. El trabajador de campo siempre está en una situación “no...no, no” [...] (Schechner, 2000: 181-182)

Dentro de esta perspectiva, en que Schechner coloca al trabajador de campo en una situación isomorfa a una situación teatral liminal, enfatiza al mismo tiempo que “los directores han sido especialistas en conducta restaurada; y los trabajadores de campo están haciendo lo mismo”. Al final, “queremos saber cómo sabemos lo que sabemos” (Schechner, 2000: 183) y en este desdoblamiento de espejos, para tomar la imagen a la que se remite Turner para la relación intrínseca entre la actuación en la vida cotidiana y la vida cotidiana en la actuación, nos encontramos en una situación liminoide, “no...no, no”. No solo nos interpelamos como investigadores de campo, sino más aún como actores, participantes e instigadores de acontecimientos y escenarios, que están entrelazados de performances encarnadas y performativos discursivos. Tomando en cuenta esta encrucijada, en el contexto peruano los antropólogos no han abordado las prácticas cinematográficas, sus realizadores y contextos de producción como objetos meritorios de estudios, comúnmente siempre ha regido como un ámbito de los críticos de cine. Cuando han sido foco de interés e interpretación en campos provenientes de las ciencias sociales (Kogan, Pérez y Recalde, 2017; Ubilluz et al., 2012), se ha enfocado en el estudio de los contenidos, tomando al cine como objeto predilecto para discutir temáticas de la realidad nacional, metáforas sobre la condición del capitalismo tardío o diversas problemáticas o coyunturas sociales del Perú contemporáneo. Sin embargo, no se consideran como objeto de investigación las propias prácticas de producción, circuitos y formas de organización.

El antropólogo como hacendado fue muerto por la uma y resucitará como gánster en una Lima corrupta en una próxima película de Piero y Lalo Parra, llamada *Ana*

María, la voz del valor (2014). La participación como actor/observador/participante, nos ha permitido reflexionar sobre el propio rol durante el trabajo de campo y el posicionamiento del investigador posteriormente. Existe una gran dificultad por posicionar el trabajo que se basa en una perspectiva etnográfica dentro de una esfera pública donde se enmarcan los problemas de la cinematografía peruana de forma coyuntural y se enfatizan los resultados en términos prácticos que puedan conducir a políticas culturales en torno a resultados. A la par, se enfrenta constantemente con lo enraizado en los imaginarios tanto de cineastas como de críticos de cine en el sentido de que lo antropológico debe solo relacionarse con lo cultural, entendido como el resguardo y defensa de la diversidad cultural.

En un debate por la cultura, que se plantea desde el porcentaje del presupuesto nacional que debe alocarse al rubro hasta la promulgación de una nueva ley de cine que está generando discusión entre los mismos realizadores regionales, se debería plantear que lo cultural no es solo el campo de las expresiones e identidades de los pueblos en el Perú sino un campo de batalla, una zona de debate (Appadurai y Beckenridge, 1995) en donde se ponen en juego las dinámicas e intereses de una amplia gama de actores —tanto sociales como los que intentamos actuar— así como las políticas públicas planteadas desde el Estado y la tensión con los intereses de los realizadores regionales. Entonces podemos acercarnos a los planteamientos de Mahon (2000), que señala: “Like anthropologists, cultural producers are cultural mediators who record, represent, translate, analyze, and —implicitly or explicitly— produce cultural critiques” (pág. 484). Nos encontramos ante los cineastas ayacuchanos como productores culturales, no lejanos de nuestras propias prácticas. Son también críticos culturales inmersos en las performatividades que se plantean en una cultura pública peruana contemporánea.

Como plantea Mahon (2000) en el recorrido amplio que hace de varias investigaciones sobre medios, la investigación antropológica en torno a productores culturales nos recuerda que, así como examinamos los discursos y prácticas de actores sociales, debemos continuar interrogando los discursos y prácticas de nuestra propia disciplina. ¿Cuándo dejamos de ser investigadores para actuar en

las esferas que estudiamos? ¿Dejamos de ser investigadores cuando nos convertimos en actores? Será que nunca dejamos de serlo y más bien vamos adquiriendo otras capas, otros roles, junto a las tensiones y capacidades (e incapacidades) que nos interpelan constantemente durante y posteriormente al trabajo de campo.



Capítulo 5: Repertorios ayacuchanos y la esfera mediática ayacuchana posconflicto: eficacias sociales, cinematográficas y mediales en pugna

Performance es restauración de la conducta...
como lo que hace un director de cine con un
pedazo de filme [...] (Schechner, 2000)

We have to go into the subjunctive world of monsters, demons
and clowns, of cruelty and poetry, in order to make sense of
our lives. (Turner, 1982)

En este capítulo, entraremos a explorar las visiones de los cineastas sobre el público popular en Ayacucho, sus audiencias imaginadas y sus gustos, y lo que correspondería a la eficacia cultural en el ámbito ayacuchano a partir de los repertorios y afectos que son iterados en este contexto. Estos ámbitos se encuentran entrelazados con las transformaciones en la ciudad de Huamanga, los cambios en su demografía, pero también en sus hábitos y costumbres. Junto con los cambios en el contexto social estarían también la gran presencia, citación e iteración de la tradición oral andina en diversos formatos, medios artísticos y circunstancias sociales. Esta eficacia de las películas ayacuchanas, especialmente las que tratan sobre mitos andinos ha sido de mucho interés para varios comentaristas y críticos, pero es un aspecto que planteo problematizar y discutir en sus diferentes facetas. Se abre una discusión en torno a los diferentes y posibles repertorios ayacuchanos y sus apegos o resonancias en las audiencias ayacuchanas. Entre los cineastas surge una tensión entre la búsqueda de éxitos comerciales y poder expresar sus propias visiones. Por un lado, se va dando la iteración de repertorios ayacuchanos que se perciben como susceptibles de éxitos comerciales en el espacio local, pero que chocan con las formas de trascender los ámbitos de Huamanga. Se nos presenta un entramado entre los repertorios ayacuchanos que se adaptan al medio fílmico, las visiones de los cineastas sobre qué es lo que gusta al público ayacuchano, así como el posicionamiento de los cineastas ante lo que llamaremos la performatividad de las performances culturales andinas.

5.1 Hacia una performatividad de las performances culturales andinas en el cine ayacuchano

Flashback – Escena en casa abandonada

Grabación de la película *Pueblo maldito*

Estábamos en una casa abandonada, en un distrito a las afueras del centro de Huamanga. Lalo Parra me había pasado una pequeña *handycam*, por cierto, la misma que había utilizado para su primera película *Uma, cabeza de bruja*, para grabar un detrás de cámara. Mientras tanto, su hijo Piero iba arreglando la escena y grabando con otra mejor cámara Full HD, pero que aún grababa en casetes mini-DV. En un momento dado necesitaba cambiar de casete, pero no se podía insertar. Trató varias veces, sin éxito. En tono burlón, Lalo mencionó que quizás algún alma o la propia *uma* estaba interfiriendo con la grabación. Como hemos relatado en el capítulo 3, me topé nuevamente con una situación en que los realizadores hacían referencia a las almas o figuras mitológicas que habitan en las noches andinas como una presencia en sus propias filmaciones.

El recuento de estas sensaciones entre realidad y ficción es recurrente en los testimonios sobre las producciones ayacuchanas. En una de las entrevistas a Mélinton Eusebio, director de una de las primeras películas sobre la jarjacha, expresa que quizá los cineastas de Lima no han sentido el miedo del provinciano y por eso "su cine no tiene un enganche con el pueblo" (Escalante, 2005). En 2012, cuando finalmente pude entrevistar a Mélinton, al preguntarle a que se refería con eso de que "el miedo se vive más en provincias", me dijo:

[...] definitivamente, porque aquí el miedo se vive, por ejemplo, cuando grabamos *Jarjacha* en un pueblito de Racha, tuvimos la ocasión de filmar en un cementerio, en la noche y los lugareños nos contaban, pero así, convencidos, que la jarjacha realmente existe, que su padre o sus abuelos

habían atrapado a las jarjachas (entrevista a Mélinton Eusebio – noviembre, 2012)

Jarjachas 3, la última película de Palito Ortega, termina con un texto en los títulos finales que narra que tuvieron que dejar el pueblo donde grabaron, porque les comenzaron a suceder algunas situaciones extrañas. En una de las últimas propagandas para el filme *Bullying maldito*, de Mélinton Eusebio, vuelve la presencia de un supuesto fantasma que había aparecido durante las grabaciones cuando presentan una foto del detrás de cámaras. ¿Qué tanto son estas instancias una estrategia de *marketing* o promoción de las películas, un *gimmick*, un truco publicitario, a lo *Blair Witch Project*⁴⁸? ¿Hasta qué punto constituye una repetición (iterativo) del aspecto morboso y oscuro recurrente de una ciudad, poblado o región que vivió tantas historias de terror? Quizás se juntan ambos aspectos de formas insospechadas. Nos remite a la eficacia social de ciertos repertorios, especialmente lo relacionado con mitos andinos e historias de terror dentro del espacio ayacuchano, pero también al entramado con las propias iteraciones del género de horror y sus eficiencias mediáticas. Ambos aspectos de eficacias sociales, cinematográficas y mediales nos dirigen a una mirada performativa hacia las performances culturales andinas y sus iteraciones en el cine ayacuchano. En otras palabras, hay un entramado de performatividades culturales, cinematográficas y lo que estamos denominando como performatividades mediales en juego en estas instancias de los repertorios andinos, llevados a la pantalla en el cine ayacuchano.

Si tomamos en cuenta por un lado la prevalencia en el ámbito ayacuchano de una serie de imaginarios andinos que se van iterando a través del tiempo, tanto en la tradición oral como en otras formas y manifestaciones artísticas visuales, junto con la transformación de la población ayacuchana rural que trae al contexto urbano sus propias costumbres y creencias, se da la intersección en los comienzos del periodo

⁴⁸ El caso de la promoción que hicieron para la película *Blair Witch Project* es un ejemplo temprano de la utilización de internet como un medio para promocionar y generar una expectativa por la película en un momento en el cual apenas comenzaba el despliegue y posibilidades de los medios digitales para la promoción comercial.

de posviolencia de grandes transformaciones en la ciudad de Huamanga, que nos pueden dar algunas pautas sobre la posible eficacia social de estos repertorios en un contexto de posviolencia. Nos preguntamos sobre estos aspectos relacionados a la performance cultural y la eficacia social de los repertorios ayacuchanos a través del cine ayacuchano. Desde una perspectiva que se enfoca en un circuito de citaciones, nos conduce a indagar en los propios trazos de iteración en las películas ayacuchanas. A partir de esta mirada, nos planteamos explorar a la figura de la jarjacha y la del supay, como las dos figuras predominantes dentro de los repertorios ayacuchanos adaptados al cine recientemente.

Lo que nos interesan son las instancias en las cuales hay una performatividad de la performance cultural implicada en estos repertorios, cómo estos repertorios no solo están siendo iterados en las prácticas fílmicas, pero a la vez albergan una serie de performatividades. Con este término de la performatividad de las performances culturales andinas me refiero al grado de eficacia social que albergan o generan repertorios culturales, tanto en los contextos locales como en ámbitos externos, nacionales y/o internacionales. Al mismo tiempo, como veremos a través de este capítulo, estas performances culturales, en este caso la iteración de figuras mitológicas andinas, estarían también inmersas en otras performatividades que intervienen en sus manifestaciones cinematográficas y mediales. Esta perspectiva complejiza y matiza la supuesta interpretación de estas figuras míticas como formas que estarían trabajando aspectos de las relaciones enfrentadas en la violencia interna o como ámbitos que primordialmente reflejan la anomia social y el desdén histórico hacia estas regiones desde la metrópoli.

Nos planteamos explorar este ámbito de lo que llamaremos la performatividad de las performances culturales andinas en el cine ayacuchano a través de las iteraciones que se dan alrededor de la figura del supay en varias películas ayacuchanas recientes. Mi interés por esta figura mitológica no solo se debe a su iteración en otras prácticas visuales ayacuchanas y cómo se encuentra discutido desde la academia en relación a su presencia histórica en los imaginarios andinos,

sino también a que coincide con las películas y temáticas que me topé durante el trabajo de campo. Las iteraciones y citas que se hacen sobre la figura mítica del supay, el supaywawa, el pacto con el demonio y las denominaciones demoniacas que hacen los propios cineastas, están enmarcadas dentro de una serie de performatividades, un entretendido de eficacias, eficiencias y afectividades. A la par con la eficacia social de los mitos, se perfilan tanto la eficiencia cinematográfica y lo que hemos denominado como la performance medial y los imperativos que traen consigo estos campos al influenciar en las propias prácticas y transformaciones que hacen constantemente los cineastas sobre los repertorios ayacuchanos en el cine.

Dentro de la variedad de producciones ayacuchanas que han surgido desde 1996, la mayoría de estas se han relacionado con dos tendencias principales. Por un lado, se encuentra el tratamiento de figuras mitológicas de la tradición oral andina llevadas al cine en formatos del género de horror; por el otro lado, se narran en forma de dramas o películas de acción o guerra, eventos específicos referidos a las experiencias sufridas durante la violencia política en Ayacucho. En el caso de las películas de figuras míticas andinas, distintos autores han discutido estas realizaciones como formas en que se ha elaborado de forma simbólica, alegórica o indirecta sobre aspectos de la violencia política vivida en la región (Castro, 2016; Bustamante y Luna Victoria, 2014, 2017; Cano, 2010; Ramos, 2008). La segunda línea de producción cinematográfica se ha entendido en términos de un supuesto “realismo”, muchas veces enraizado en estructuras melodramáticas y también en escenas de acción y enfrentamientos bélicos. Las visiones presentadas en los filmes surgen de las propias experiencias o recuentos recopilados por los cineastas dentro del contexto ayacuchano que adaptan para el cine. De tal forma, ambas tendencias principales se terminan planteando indirectamente o directamente como relecturas de la violencia política. Lo que no se toma en cuenta en varios de estos recuentos sobre el cine ayacuchano es que los propios repertorios andinos que se iteran en las películas no siempre son exitosos. Incluso los repertorios que llegan a ser exitosos en el contexto local no parecen poder trascender al ámbito nacional sin

transformarse o modificarse. Al mismo tiempo, varios realizadores expresan su interés por otros posibles repertorios, así como sus deseos por abarcar otros espacios y públicos.

5.2 Las iteraciones e interpretaciones en torno a las figuras mitológicas en el cine ayacuchano

Existen varias interpretaciones que se han propuesto para la producción ayacuchana que trazan conexiones entre estos filmes ayacuchanos y los contextos vividos durante la violencia interna. Esta es la temática principal que ha generado más interés sobre el fenómeno del cine ayacuchano en relación con la reverberación de los efectos y afectos de la violencia interna. Incluso desde antes de comenzar el trabajo de campo en Huamanga, esta percepción prevalecía constantemente en las presentaciones de las películas ayacuchanas fuera de Ayacucho, en las reseñas que llegaban a salir en periódicos o en blogs en internet, y también en cómo la propia academia se acercaba a estas manifestaciones cinematográficas.

Comúnmente se ha tomado este interés y proliferación en la temática de figuras mitológicas andinas adaptadas al cine, como en el caso de la *jarjacha* o más recientemente el *supay* —*supaywawa*, el hijo del *supay*— como formas simbólicas que tratarían la violencia vivida recientemente en Ayacucho. Tanto en un reciente artículo *El retorno de los monstruos. Del willaycuy al cine de terror andino* (2017) así como en el libro *Miradas múltiples: cine regional en el Perú*, Emilio Bustamante (2017) plantea cómo las figuras mitológicas del *pishtaco*, *jarjacha* y el condenado⁴⁹ se pueden emparentar con los tipos de relaciones que acontecieron durante el tiempo de la violencia interna en Ayacucho. Estas relaciones se empatan con los recuentos recogidos por Kimberly Theidon (2004) sobre cómo las comunidades veían a los mandos senderistas y al ejército, así como las percepciones y situaciones recogidas por el *Informe final de la CVR* (2014). En esta perspectiva,

⁴⁹ En el capítulo 2, hemos descrito a grandes rasgos los significados que se le otorgan a estas tres figuras mitológicas, pero igual entraremos en algunas de estas descripciones e iteraciones más adelante en este capítulo.

cada figura mitológica correspondería a un tratamiento del miedo: la amenaza proveniente desde el interior de la comunidad en relación con la figura de la *jarjacha*, relacionada a situaciones de incesto dentro del ámbito comunal; la amenaza exterior con la figura del *pishtaco*, como un ente que asecha y degüella a los pobladores andinos en busca de su grasa, y la amenaza del regreso del miedo o resurgimiento de la violencia en relación con el condenado, que ya muerto resurge de su tumba para deambular y amenazar a los habitantes. Esta interpretación calza muy bien con otras lecturas que especialmente se han dado sobre los mitos de la *jarjacha* (Kato, 2013; Cavero, 1990) así como del *pishtaco* (Kato, 2005; Ansión, 1987; Cavero, 1990), desde estudios antropológicos y sociológicos, donde tienden a reiterar la estructura y supuesta función de estas formas mitológicas como formas de control social. En tiempos de la violencia interna habrían sido utilizados también por las fuerzas armadas y los senderistas, así como dentro de las propias comunidades ayacuchanas, para designar a miembros de sus propias comunidades acusados de atrocidades (González, 2011).

En el planteamiento expuesto por Bustamante (2017), estas tres figuras mitológicas andinas, jarjachas, pishtacos y condenados, se empatan respectivamente con situaciones vividas durante el conflicto armado dentro de las comunidades. La *jarjacha* se relaciona con los casos de miembros de las comunidades que participaron activamente en las acciones perpetradas por Sendero Luminoso dentro de las mismas comunidades a manera de ajusticiamientos o amedrentamientos. En el caso del *pishtaco*, se empata con el miedo propagado por entes externos como los militares que estuvieron envueltos en la represión y control de las zonas en guerra y, por último, la figura del condenado como el miedo latente al resurgimiento de toda la violencia que propagó esta guerra interna, el latente resurgimiento de los grupos armados. Siguiendo esta interpretación, Bustamante concluye que las películas sobre *jarjachas*, *pishtacos* y condenados terminan mostrando: “a) la necesidad de retomar la antigua normativa comunal ante la ineficiencia del Estado y la razón occidental y b) los temores experimentados respecto a enemigos internos (*jarjachas*) y externos (*pishtacos*) y al retorno de lo reprimido (condenados)” (p. 96).

Vemos cómo se itera, traslada y transforma a los contextos vividos en el conflicto armado interno estas relaciones que previamente se manifestaban dentro de las comunidades andinas como formas de control social.

Al mismo tiempo, se puede trazar toda una serie de recuentos y manifestaciones de del *supay*, figura prominente en filmes más recientes en el cine ayacuchano, que se remontan a la importancia de este ser, el cual se habría emparentado con el diablo y lo demoniaco durante el proceso de la colonia (Taylor, 2000). Taylor argumenta que existían “una categoría de espíritus llamados *supay*, capaces de inspirar terror, ya formaban parte del mundo espiritual andino antes de la llegada de los españoles” (p. 20). Más bien, estas entidades fueron tomadas con fines doctrinarios por la Iglesia, que por ejemplo impuso la restricción y prohibición a los cultos de los muertos seguidos por los indígenas, porque terminaron confundiendo a estas ánimas o espíritus de los difuntos con las almas de los condenados que “habían muerto en pecado, los que habían establecido pacto con el demonio, concepto que incluían en el pensamiento de la Iglesia colonial a todos los que seguían practicando los cultos autóctonos” (p. 24). En su estudio, Taylor concluye planteando cómo las sombras de los muertos, asociadas a los términos de *supay*, *supaymarca*, *upani* o *camaquen* se habrían convertido en la serie de demonios, “en los condenados de las creencias populares aculturadas del mundo andino posconquista” (p. 34). Lo interesante, según Taylor, es que a pesar de todo este proceso de aculturación y adoctrinamiento religioso, el *supay* demoniaco no habría borrado el significado de otros vocablos como el *hupay-upay* que mantenían su estrecha relación con valores tradicionales de las creencias indígenas andinas. La denominación *supay* no tenía necesariamente una connotación negativa, se relacionaba tanto a ánimas benéficas o maléficas. Por otro lado, es importante remarcar cómo a partir de la influencia eclesiástica, las distintas entidades o ánimas que pueblan la noche andina se sublimaban en las figuras de los condenados, dándole su directa relación al demonio o su caracterización como figuras demoniacas del imaginario occidental judeocristiano.

Las figuras demoniacas, los diablillos, aparecerían en algunas de las estampas de las tablas de Sarhua, que fueron estudiadas por los antropólogos Millones y Pratt en su estudio sobre el amor en los Andes (Millones y Pratt, 1989). Igualmente, en una reciente recopilación de estudios sobre el demonio en las Américas, se da cuenta de la gran repercusión de esta figura en toda Latinoamérica (López y Millones, 2013). Entonces, la reiteración de estas figuras en una gama de medios, momentos históricos y contextos sociales, nos estaría dirigiendo a una red de citación e iterabilidad que va más allá de su manifestación contemporánea alineada con el contexto reciente del conflicto armado interno. Lo interesante y particular son sus iteraciones, permanencias y transformaciones en distintos medios y expresiones artísticas en el ámbito andino.

En su artículo sobre tres filmes de terror andinos, Castro (2016) plantea que estos filmes regionales, en los cuales incluye dos filmes ayacuchanos sobre jarjachas, uno del realizador Mélinton Eusebio y otro de Palito Ortega, estarían dando cuenta de una serie de situaciones que reflejan un entorno de anomia social en que estarían envueltas estas regiones históricamente:

En la perspectiva de la vida cotidiana en los Andes, el panorama de los problemas sociales descritos en las pantallas representa no solo tensos momentos de crisis: se trata de una crisis temporal producto de circunstancias específicas, pero también de una cultura de la crisis en sí, un sentido permanente, histórico, de desconfianza que proviene de sucesivos regímenes dominantes y arbitrarios instalados en estas regiones desde épocas prehispánicas (p.15).

En cuanto a las circunstancias específicas, se estaría refiriendo a la forma cómo estos filmes, al tratar las figuras de las jarjachas, presentan situaciones de incesto que desestabilizan el orden comunal y a la vez reflejan la desconfianza ante todo lo extraño y externo. A diferencia de las películas hechas en Lima, Castro argumenta que estos filmes andinos se podrían considerar como formas de resistencia cultural,

rompiendo con el estilo pulcro de las producciones limeñas, dentro de lo que cataloga como un “cine domestico andino” caracterizado por su “estética de la distorsión” (Larkin, 2004):

En contraste, los autores andinos investigados están trabajando en un cine de la memoria que busca visualizar otros componentes, distintos de los intentos modernistas, en sus representaciones del Estado y de los asuntos colectivos. Sus películas muestran tradiciones comunes, orales y familiares, desconocidas y rechazadas por la élite poscolonial como parte del patrimonio nacional oficial, pero ampliamente celebradas por los públicos locales. En esa perspectiva, se puede afirmar que practican narrativas de la resistencia, es decir, ejercicios de lucha por la autoexpresión, que es al mismo tiempo una declaración política, si consideramos sus críticas al caos y abandono por parte de las instituciones matrices del país.” (Castro, 2016: 16)

Entonces, se presentan dos aspectos principales relacionados a esta serie de producciones regionales. Por un lado, estas películas estarían involucradas en la presentación de las situaciones de crisis y/o anomia en contextos andinos que han sido abandonados por el desdén del Estado o las autoridades locales. Al mismo tiempo se plantea la denominación de estas prácticas fílmicas como “narrativas de resistencia”, como antípodas a lo que se presenta en las narrativas hegemónicas del cine peruano hecho en Lima. Estas interpretaciones sobre estos filmes andinos son también compartidas en los planteamientos de Bustamante y Luna Victoria (2017a) sobre varios filmes regionales, tanto en la caracterización de muchas películas regionales que indagan en situaciones que no son mostradas en los cines limeños, comúnmente pensado como el único cine peruano, y también en el énfasis que hacen sobre las películas de terror ayacuchanas, planteando que estos filmes “representarían la vivencia del terror experimentado durante el conflicto armado

interno de los años 1980-2000, que tuvo como principal escenario a Ayacucho...” (p. 62)⁵⁰.

Ambas investigaciones son importantes aportes a la discusión sobre el fenómeno de los cines regionales en el Perú. El trabajo arduo de mapeo de Bustamante y Luna Victoria (2017) sobre la amplitud de este fenómeno de cines en varias regiones constituye un aporte primordial para la identificación de diferentes vertientes y realizadores en distintas regiones, así como la recopilación de entrevistas a los propios realizadores, lo cual debería fomentar futuras investigaciones. Si bien compartimos y coincidimos con varios aspectos que se argumentan en estas investigaciones previas, junto con la importancia de visibilizar esta amplia producción regional, diferimos en la forma en cómo nos hemos acercado a estos aspectos de los filmes y repertorios en el caso del cine ayacuchano.

Se pueden plantear posibles avenidas e interpretaciones provenientes del psicoanálisis, la lectura textual de los filmes, o en relación con la construcción de estructuras simbólicas que tienen paralelo en las situaciones vividas durante la época de violencia, la relación con lo gótico, la caracterización de la anomia, o en torno a la desconexión y despecho por estas regiones andinas por parte del Estado peruano, trabajado en varios filmes. Sin embargo, el problema de estas interpretaciones reside en que tienden a generalizar sin tomar en cuenta las posibles contradicciones, complejidades y matices que se presentan en la puesta en escena e iteración de los repertorios andinos en la modernidad local.

⁵⁰ En el análisis que hacen del amplio espectro de producciones regionales, Bustamante y Luna Victoria (2017) llegan a identificar dos tendencias principales que estarían igualmente relacionadas con espacios geográficos. Ellos plantean que habría una tendencia de filmes que se relacionan con estéticas y las tendencias de las cinematografías independientes y circuitos internacionales, junto con una mayor producción de documentales en el caso de Arequipa, y también relacionada con la producción en regiones mayoritariamente de la costa, en ciudades como Trujillo, Chiclayo y Arequipa. Mientras que la otra tendencia estaría relacionada con largometrajes de ficción que emplean narrativas de género y están dirigidas a un público popular y masivo, aunque su exhibición comercial se lleve principalmente en regiones.

A diferencia de estas aproximaciones, siguiendo con el enfoque performativo que acá propongo, nos disponemos a hurgar en la eficacia social y cultural de estas reinterpretaciones de mitos andinos en el cine ayacuchano.⁵¹ Esta eficacia social estaría relacionada con lo que planteamos como los cuatros campos de la eficacia cultural en estas instancias de producción fílmica ayacuchana: 1) la eficacia simbólica sobrecogedora de las figuras mitológicas andinas, 2) las transformaciones sociales en Huamanga y su relación con una audiencia migrante popular, 3) las iteraciones de las figuras mitológicas andinas en diversas prácticas artísticas ayacuchanas, y 4) la eficacia cinematográfica del género de terror y la encarnación social del espectador. Hay que tomar en cuenta que el gran interés por estos tipos de filmes se ha generado a partir de la performatividad de las películas ayacuchanas en sus propios entornos locales, con grandes públicos y éxito de las producciones. Lo que provee el trabajo etnográfico es sopesar y matizar varias de estas aseveraciones, difundidas por los medios, los críticos de cine y también por los propios cineastas, que se han dado hacia esta gran eficacia y por ende performatividad de estas películas en sus entornos locales. En otras palabras, al encarar los repertorios ayacuchanos iterados en los filmes ayacuchanos y su performatividad en el contexto local, nos encontramos con una mayor complejidad que lo planteado por argumentos culturalistas que tienden a sugerir interpretaciones que reducen su eficacia social al carácter de anomia o a estructuras de relaciones sociales en contextos de la violencia interna. Hay que considerar que no todos los repertorios ayacuchanos tienen la misma eficacia social y cultural dentro del ámbito local de Huamanga. Al mismo tiempo, se intercalan otras performatividades en torno a las producciones ayacuchanas, que nos señalan otros ámbitos que intervienen en la eficacia de estas producciones, tanto en el ámbito local y posteriormente afuera de la propia Huamanga.

⁵¹ Castro (2016) llega a preguntarse sobre la eficacia de estos filmes en sus propios contextos al final de su ensayo, pero lo da como algo dado en sus contextos locales, cuando no siempre es el caso.

5.3 Cuatro campos a considerar en la eficacia cultural y social: entre la eficacia simbólica y la cinematográfica

5.3.1 Figuras mitológicas andinas: una eficacia simbólica sobrecogedora

El pishtaco es una de las principales figuras mitológicas andinas que aparecen en las narrativas orales, pero sobrepasa los espacios rurales y comienza a aparecer en ámbitos urbanos. Varias historias y rumores sobre el nakaq, como se le llama también al pishtaco⁵², volvieron a aparecer en las noticias alrededor de los años 80 en la ciudad de Huamanga. A partir del año 1983, comenzaron a salir noticias y rumores sobre el nakaq, que andaba merodeando y buscando a sus víctimas en las periferias de la ciudad (Vergara, 2013). La situación generó una euforia sin precedentes, especialmente en los pueblos jóvenes que habitaban en los cerros de la ciudad, lo cual precipitó lamentablemente una cacería e incluso amedrentamiento de una persona foránea, a quien se le confundió al no poder hablar quechua y por no proveer un documento de identidad. Este particular evento ha sido interpretado por Degregori (1989) como una situación límite, en donde confluyó el factor étnico y los enardecidos ánimos, creando una situación de alteridad.

Como recuenta Vergara (2013), nunca se supo de dónde surgieron estos rumores, pero hubo una sospecha de que las primeras instancias podrían haber surgido de las propias barracas militares, como una forma de control de la población ayacuchana para instigar miedo, de forma que se quedaran dentro de sus casas y no fueran testigos de lo que hacían los militares. En ese momento regía el total control militar de Huamanga y había toque de queda. A partir de los constantes ataques de Sendero Luminoso, se declaró a las provincias del departamento de Ayacucho, así como a la propia ciudad de Huamanga, bajo control militar a partir del año de 1982. Los recuentos del informe de la CVR, así como varios

⁵² En una nota al pie, Ansión (1987) comenta cómo se encontró en su investigación que la gente se refería al nakaq como el nombre en quechua del pishtaco, remitiendo al carácter de degollador de la figura mítica. Lo mismo hacían referencia varios realizadores ayacuchanos. Sin embargo, según Ansión, este es un término también prevaleciente en el norte del Perú.

investigadores y cineastas ayacuchanos, señalan este periodo como uno de los momentos más crudos y violentos en la guerra interna. Ahora bien, no era la primera vez que se utilizaban los temores hacia el *pishtaco* como amedrentamiento en la historia ayacuchana. Ansión (1987) ha remarcado cómo durante la reforma agraria en los 70, algunos hacendados en Andahuaylas propagaban la acusación de que los técnicos “gringos” que habían venido para apoyar en este proceso eran en realidad *pishtacos*. Según uno de los relatos recopilados, la *jarjacha* que amedrentaba un poblado y se llevaba el ganado terminó siendo un hacendado que junto con sus peones asustaba a la gente para robarse el ganado. Ansión da cuenta que los hacendados han utilizado estas creencias andinas para aterrorizar y engañar a la gente, pero remarca cómo también han sido utilizadas para intereses personales por los runas, por los propios pobladores andinos. Como veremos más adelante, esta referencia a la figura del hacendado aterrorizando y sacando provecho a la gente del pueblo, a los indígenas, a los runas, será iterada en el filme *Pueblo maldito* (2014) que dirigió Lalo Parra junto a su hijo Piero. Igualmente, vuelve a reiterarse en la película *El pacto* (2014) de Jaime Pacheco, basada en una de las tradiciones del escritor Mata Peralta. En esta película, la figura del hacendado se personifica como un hombre ambicioso, sin escrúpulos y mandón, que amenaza con quitarle las tierras a uno de los campesinos si no le llega a ofrecer a su hija en matrimonio. Las citas e iteraciones de otros contextos y ámbitos históricos en Huamanga se hacen presentes en algunas de las películas ayacuchanas más recientes. El seguimiento de las citas e iteraciones, la red de iteración de estas figuras y contextos nos puede ir dando pistas de cómo los diferentes cineastas retoman, re-citan y transforman estos repertorios andinos.

En su artículo *Nakaq: una historia de miedo* (2013), sobre la aparición a mediados de los 80 de la figura del nakaq o pishtaco tanto en Huamanga como en Lima, Abilio Vergara finaliza exhortando a que consideremos:

“...pensar en la naturaleza del rumor en tiempos de guerra, en sus conexiones con el poder, y las formas en que pueden ser manipulados los imaginarios colectivos con una eficacia simbólica sobrecogedora” (p.302). En el artículo *La imagen popular*

de la violencia, a través de los relatos de los degolladores (1989), que acompaña la recopilación sobre el resurgimiento del nakaq en los 80, Ansión y Sifuentes llegan a expresar una impresión similar sobre la gran acogida, continuidad y versatilidad de estos imaginarios míticos al señalar:

Desde la época prehispánica hasta la actualidad, observamos en torno al tema del degollador una impresionante continuidad, a la vez que una enorme versatilidad. Continuidad, porque desde la práctica de los sacrificios humanos y de los suplicios a los enemigos, hasta recientes acciones de linchamiento en pueblos jóvenes en Lima, encontramos el manejo de una simbología similar. Y versatilidad, porque los temas de la grasa, de la degollación, del descuartizamiento, han permitido dar cuenta de múltiples realidades locales, lo que sin duda explica las profundas diferencias y contradicciones entre los relatos (Ansión y Sifuentes, 1989: 103).

¿Están entonces todas estas instancias envueltas en una “eficacia simbólica sobrecogedora” (Vergara, 2013)? ¿Acaso podemos igualmente implicar a los filmes ayacuchanos de figuras mitológicas en esta generación de una eficacia social sobrecogedora? ¿Acaso esto ocurre todo el tiempo? ¿Qué hace efectivas a las performances culturales andinas, específicamente a las figuras mitológicas en sus encarnaciones fílmicas?

Esta apreciación del carácter tan asiduo, iterativo y convincente de los repertorios ayacuchanos sobre figuras mitológicas parece ir a la par con los comentarios de los propios cineastas, especialmente los que han trabajado de lleno en figuras mitológicas como Mélinton Eusebio, Palito Ortega o el propio Lalo Parra. Estos remarcan que estas entidades míticas están presentes, vivas, en los propios pueblos; son reales para los propios pobladores. Mélinton Eusebio comenta:

Lo que pasa es que también estas historias de *jarjacha*, de condenados, almas en pena, pishtaco, también están impregnadas en el ciudadano de la sierra. Quién no ha escuchado, por ejemplo, yo de mi padre, mis abuelos, es común, es natural, todas esas cosas te lo transmiten; entonces, vivimos con eso. Todas esas costumbres, esas tradiciones, están en nosotros. Se puede decir que con todo esto de la modernidad como que tal vez poco a poco se va perdiendo, pero sí pienso que en nuestros padres y nuestros abuelos

estuvo mucho más impregnado. Yo he nacido con esas historias de fantasmas, de los tiempos donde había coche bomba y Ayacucho pues, quedaba en oscuros. Era fácil, pues, que abuelos, papás reunidos, se asustaban, contaban historias de terror y eso es muy común. Creo que es una relación (entrevista Mélinton Eusebio – noviembre, 2012).

Nos encontramos una gran eficacia social de las iteraciones de repertorios míticos para generar un contexto de miedo. Lo interesante es la repercusión dentro de la propia ciudad de Huamanga, al contar “bajo la luz de una vela” estas historias, que posteriormente serían también iteradas en las películas ayacuchanas. Comúnmente se relaciona a estas entidades y figuras mitológicas, principalmente al pishtaco, jarjacha o los condenados dentro de poblaciones rurales y vinculados con la tradición oral. Esto nos lleva a una consideración sobre los propios cambios en la demografía en la ciudad de Huamanga, que abordaremos a continuación.

5.3.2 Transformaciones sociales en Huamanga: cambios demográficos y los sentimientos al comienzo del posconflicto

Hay dos eventos que comenzaron a cambiar la cara de Huamanga, no solo en su demografía sino también en la semblanza de una sociedad colonial aristocrática de unas pocas familias hacia el conglomerado de otras influencias, sentires y gustos (Trinidad, 2013). Uno de los eventos fue la reapertura de la universidad en los años 50, que atrajo a una gran cantidad de gente y que se incrementó durante los 70. En ese tiempo, gente de fuera de la región comenzó a establecerse en las casas coloniales que fueron subdivididas para rentar cuartos. Se dio una masiva concentración de estudiantes, profesores y empleados de la universidad, que empezaron a dinamizar la economía local:

Con la reapertura de la UNSCH, el crecimiento demográfico de los jóvenes se aceleró hasta casi duplicar el promedio nacional. En 1959, la universidad inició sus labores con 228 matriculados; en 1961 se había cuadruplicado la cantidad de estudiantes (759) y para 1978 se contaba con un total de 6209 estudiantes universitarios, en su mayoría provenientes de las provincias de Ayacucho o de

departamentos vecinos como Huancavelica, Junín, Apurímac e Ica (Zapata, Pereyra y Rojas, 2010 :164).

Es durante este tiempo a mediados de los años 70 que se sitúa la experiencia que hemos relatado de Lalo Parra, junto a Felipe López, en el Cine Club de Bellas Artes, donde presentaban películas que les proporcionaba las embajadas. En los años 70 había una circulación de películas extranjeras en copias de 16 mm a través de las embajadas que recorrían varios lugares en el Perú. Estas son algunas de las experiencias con las prácticas fílmicas que anteceden al fenómeno que se ha denominado como cines regionales, al menos en el contexto ayacuchano, pero se pueden trazar otras experiencias similares en otros lugares⁵³.

En este periodo, la ciudad de Huamanga se expandió junto con las influencias externas que trajeron la venida de nuevas personas a la universidad, lo cual resultó en un momento propicio para la llegada de nuevas ideas, un nuevo rostro a la ciudad pasiva de los 40, constituyendo un carácter “menos estamentario, pero a la vez más conflictivo” (Huber, 2003). Dentro de la vorágine de ideas y agrupaciones políticas que competían en el espacio universitario, se situaba también la figura de Abimael Guzmán y sus seguidores, que posteriormente llevarían a la clandestinidad su actuar y al surgimiento de la guerra armada con Sendero Luminoso (Degregori, 1990).

En esta época previa a la vorágine de la violencia interna, se puede hallar una producción, *A nueve años* (1968), sobre la reapertura de la UNSCH, del realizador cusqueño y miembro del Cine Club Cusco, Luis Figueroa. Es interesante remarcar

⁵³ Bedoya (2009) menciona el caso del realizador Wong Rengifo como un antecedente importante de producción en la región de Iquitos, filmando varios cortos en los 30 así como un largometraje, *Bajo el sol de Loreto* (1936). Posteriormente, se encuentran algunos recuentos de estas producciones en Iquitos por Bardales (2007). Sin embargo, la circulación de películas en formato fílmico en regiones no ha sido investigada. Aparte del caso emblemático del Cine Club Cusco, habría que revisar si algunas referencias se podrían hallar en las revistas *Hablemos de cine* o por personas que forjaron algunas iniciativas de cineclub en regiones. Recientemente, han surgido algunos casos puntuales como la obra de José Ruiz Cancino, que filmó en super-8 en la ciudad de Huaraz, Ancash y otros lugares en el Perú, presentado recientemente en las iniciativas de Encuentro Corriente – Cine de No Ficción (2022).

la presencia de uno de los realizadores de lo que se denominó como la escuela del Cusco como quizás una de las pocas experiencias previas de producción cinematográfica en regiones. Hay que tomar en cuenta que a partir de la promulgación de la ley de cine 19327, en los años 70 se llegaron a realizar varios filmes, en su mayoría cortos documentales y noticiarios. Algunos fueron filmados en Huamanga. Sin embargo, no parece que la producción de Figueroa ni los otros cortos realizados en Huamanga en esos momentos hayan repercutido o generado alguna influencia en el espacio ayacuchano o universitario, que en ese tiempo estaba completamente sumido en discusiones y pugnas políticas, así como inundado por panfletos de propaganda marxista.⁵⁴

El otro cambio drástico fue el comienzo de la violencia a principios de los 80, que apareció primeramente en los pueblos rurales antes de moverse a la ciudad. Este conflicto interno brutal entre la guerrilla de Sendero Luminoso y el ejército peruano trajo cambios abrumantes. No solo significó la emigración de quien podía de la misma ciudad de Huamanga rumbo a Lima o ciudades cercanas de la costa como Ica. Al mismo tiempo, se dio el subsecuente desplazamiento de poblaciones rurales a las periferias de la ciudad, con todos los problemas que acarrea una ciudad que no puede ofrecer servicios y que estaba inmersa en un conflicto armado, una guerra a toda plenitud. Estos desplazamientos terminarían reconfigurando la ciudad de Huamanga, lo que Trinidad (2013) remarca como:

“La ciudad estaba en proceso de cambio, perfilando un nuevo rostro, el de inicios del siglo XXI: una población con crecimiento desordenado, con mucha presencia de inmigrantes rurales, y todo lo que ello significa en términos de nuevas formas de vida, costumbres y formas de supervivencia” (p. 137)

⁵⁴ Este corto documental de Luis Figueroa participó en el Encuentro de Mérida en 1968, en un ambiente político que alentaba las tendencias de documental militante y el cine como herramienta directamente emparentada con el trabajo revolucionario. Por lo cual, esta producción se enfrentó con un gran rechazo dentro del público asistente a esa muestra, al emparentarse más bien con un trabajo institucional, que presentaba los logros de la institución en proyectos de desarrollo agrario y modernización.

Esto se emparentaría posteriormente con la aseveración de Huber (2003), que daba cuenta de la presencia de “las muchas costumbres traídas del campo por los migrantes”, entrelazándose con el carácter híbrido de la ciudad de Huamanga que ya mostraba en los 2000. Daremos cuenta de estas transformaciones posteriores que se conectan con la efervescencia comercial y los cambios demográficos en la siguiente sección.

Ahora bien, hay otro punto interesante que plantea Trinidad para complejizar lo que comúnmente se da como la desubicación cronológica que sitúa las grandes transformaciones en los comienzos de los 80, lo que significó emocional y socialmente este terremoto de la violencia interna, pero que comprende otros aspectos que tendrían su seguimiento posteriormente:

[...] los movimientos de salida y entrada de la población producto del conflicto interno, además de ser en términos de números comparativamente mayor a los movimientos poblacionales anteriores, fueron acompañados de una intensa circulación de estilos, gustos y símbolos, lo cual también se dio antes, pero no con la instantaneidad que facilitan los medios de comunicación y las tecnologías de la información, dado el contexto de globalización y capitalismo tardío que caracteriza el contexto actual (Trinidad, 2013: 147).

Es en este ámbito y tiempo en el que se sitúan las primeras producciones ayacuchanas en los comienzos del posconflicto, entre la transformación de la violencia armada a la proliferación de la delincuencia y el surgimiento de pandillas callejeras, la accesibilidad de cámaras de video portátiles, pero igualmente la circulación de series y filmes en TV y posteriormente en copias pirateadas. A la par, se comenzaba abrir un espacio y circulación pública. Después de años de enclaustramiento, de vidas llevadas dentro de puertas cerradas por los peligros de las constantes asonadas y enfrentamientos entre Sendero y las fuerzas armadas, se va dando una apertura a mediados de los 90 con la proliferación de bares y

lugares de esparcimiento que posteriormente se expandirían especialmente en el jirón Asamblea y alrededores, pero también en otros rincones de la ciudad.

Al describir este particular periodo, de mediados de los 90 en adelante, y lo que cambió desde cuando estaban inmersos en la violencia, varios de los cineastas ayacuchanos albergan una especie de nostalgia a los tiempos de la violencia interna. A pesar de la gran violencia, fragilidad e incertidumbre de las vidas, se albergaba una gran vitalidad al experimentar el momento que después se difuminó en la relativa tranquilidad de la posguerra. Juan Camborda expresa esta sensación contradictoria cuando remarca que se subían a las azoteas para ver las emboscadas como si fueran espectáculos:

Sí, y yo me subía a la azotea y veía, y veía cómo Sendero se desplazaba de por acá y cómo los perseguían, y las antorchas, y era un show, la gente estaba acostumbrada a ver eso, y desapareció. Y la gente, así, algunos dijeron, bueno amigos, algunos conversaban, algunos de mi generación y me decían, sí, se extrañaba, coches bomba, todo eso (entrevista a Juan Camborda – noviembre, 2012).

Esto no quiere decir que no estaban al tanto de todas las repercusiones que ocurrían y que afectaron irremediablemente a muchas familias, incluso esto sería contradictorio para las propias experiencias y repercusiones vividas por el propio Camborda en su familia cercana, que vivieron experiencias muy traumáticas y que les afectaron directamente. Hay una combinación de fascinación y euforia en estos momentos, está expresando un sentir que había entre muchas personas y gente joven:

Se sentía vacío, estabas acostumbrado a coches bomba, y la tranquilidad como que chocó. La gente decía, al principio se extrañaba, así, pero después ya nos olvidamos, ya (entrevista a Juan Camborda – noviembre, 2012).

Lucho Berrocal expresa de forma más visceral estas actitudes que proliferaban en esos momentos, una mezcla de furor y una actitud irreverente, anarquista, de total desdén a lo que pudiera pasar. Lo cual también resuena con los recuentos de Jaime Pacheco, que se refiere a la escena de rock subte dentro de Huamanga en los momentos vividos dentro de la más dura represión y los enfrentamientos entre el ejército y Sendero en la propia ciudad de Huamanga. En este escenario, los jóvenes solían reunirse en conciertos dentro de casas, de donde tenían que salir corriendo para evitar los toques de queda. Como me cuenta Jaime Pacheco, al día siguiente se enteraban si a alguien lo habían agarrado o incluso había desaparecido. Ese furor aún parecía existir cuando posteriormente grabaron la primera película ayacuchana en 1996, quizás con ese fervor por arriesgarlo, por llevar adelante un proyecto con todo en contra, sin cámara, con solo una idea y muchas ganas. Surge el cine ayacuchano en esta situación social, en un momento donde estaba aún muy presentes los eventos de violencia en Huamanga, en las postrimerías del fin de la guerra y lo que serían los comienzos de una posguerra donde aún no se reconocen muchas de las matanzas, víctimas y eventos que pasaron a lo largo de todo este periodo. Simultáneamente, los tiempos ya van siendo otros, como los que describe Huber a principios del nuevo milenio. Se observa la combinación de rasgos tradicionales, influencias y flujos globales de un capitalismo neoliberal, que se va incrustando poco a poco y con formas particulares en las ciudades regionales.

5.3.2.1 Efervescencia comercial y cambios sociales en la Huamanga del nuevo milenio: el surgimiento de las audiencias populares

Una tarde en el jirón Asamblea

EXT. Tarde – Noche. Plaza de Huamanga - Jirón Asamblea

Mientras esperaba para llamar a Lalo, puesto que él todavía no salía de enseñar en la Escuela de Bellas Artes, me percataba de la gran afluencia de gente por estas calles del centro de Huamanga. Había quedado con Lalo para verlo frente a su casa

en el jirón Cultura, una calle peatonal que parece un pequeño oasis frente a la circulación caótica de gente, carros y mototaxis que transitan solo a unos pasos de allí. Antes de llegar a su casa hay que ir por el jirón Asamblea, uno de los ejes comerciales de Huamanga, donde proliferan locales de venta de ropa, libros y artefactos eléctricos. Al caminar te encuentras también con tres puestos de Claro, varios restaurantes, pollerías y chifas, pequeños huecos de venta de todo, varios locales de karaoke, así como la proliferación de casinos al paso y pequeños huecos llenos de máquinas de videojuegos. El jirón Asamblea junto con el jirón 28 de julio son las arterias comerciales principales del centro de Huamanga. Sin embargo, el jirón Asamblea es el espacio principal de consumo y entretenimiento para innumerables jóvenes que circulan todos los días, especialmente los fines de semana. Como me comentaba Piero Parra, para los jóvenes: “¿qué hay para hacer en Huamanga?... los jóvenes que se juntan aparte de hacer música juntos o salir a jugar pelota, o de estar tomando, acá no hay mucho entretenimiento, no hay teatro, no hay un cine, no; la gente se entretiene con otras cosas” (entrevista - agosto 2012). Esta caracterización nos señala un campo en el que se entretejen el fervor de los jóvenes por buscar formas de entretenimiento locales con el auge del consumo en una Huamanga posconflicto.

Ludwig Huber ya daba constancia de esta efervescencia comercial en la ciudad de Huamanga desde los 2000:

Huamanga a comienzos del nuevo milenio. Ya no es la ciudad dormida de los años cincuenta, ni la urbe paralizada por la violencia de la década del ochenta. Es una ciudad que, con algo de retraso, ha entrado a la era de la globalización, con todas las hibrideces que ello implica. Una ciudad donde venden Johnson & Johnson Baby Oil en el multimarket, donde los niños juegan con Pokémon o Power Rangers y donde Leonardo di Caprio causó el mismo alboroto entre las adolescentes que en cualquier otra parte del mundo cuando se estrenó Titanic en el cine Cavello. Una ciudad donde los adolescentes escuchan a Ada y Los Apasionados, los más veteranos a

Charly García y ambos al Dúo Arguedas; donde bailan carnavales en el cortamonte del domingo con el mismo fervor que el rock en la discoteca la noche anterior (Huber, 2002: 39).

El Cine Cavero ya no existe, al menos no como espacio de proyecciones de cine; ahora se ha convertido en el espacio de la iglesia pentecostal Movimiento Misionero Mundial. Aparte de esta corta referencia al cine, Huber no hace ninguna otra mención, aunque se explaya sobre otras manifestaciones emergentes en el nuevo milenio, desde la proliferación de pollerías y chifas, hasta las varias subculturas de jóvenes en pandillas, seguidores de música chicha o rock. Al mismo tiempo, se enfoca en toda la movida del rock subte, el chapla rock, que dentro de la vorágine de la violencia, como hemos visto anteriormente, tuvo un auge en las expresiones y euforia de los jóvenes. Junto con la cultura material relacionada con la vestimenta de las marcas de *jeans*, daba cuenta de la serie de grupos juveniles, sus gustos y formas de consumo que iban proliferando dentro de la ciudad. Huber, siguiendo el trabajo de Colloredo-Mansfeld (1999), plantea que los espacios locales y nacionales internalizan influencias y fuerzas hegemónicas externas, refiriéndose al comercio y las condiciones de consumo implantadas por la globalización, en configuraciones particulares de recepción que generan diversos significados e identidades en el contexto andino. Al final, después de mapear varias de estas manifestaciones y prácticas de consumo, concluye:

Huamanga, hoy por hoy, es una multiplicidad de tribus efímeras que en forma muy rápida han pasado de un estilo de vida tradicional a uno mixto, donde va creciendo una cultura del consumo dominada por el mercado, pero a la vez se mantienen rasgos tradicionales, si tomamos por ejemplo las características clientelistas del poder en la cultura política; el predominio de las familias extensas, clánicas, en las que la autoridad está todavía fuertemente concentrada en la figura paterna; el fervor religioso en Semana Santa; o *muchas costumbres traídas del campo por los migrantes*.

Huamanga, en fin, es hoy una ciudad tan híbrida como segmentado es el comportamiento social de sus pobladores. Dada esta heterogeneidad, ¿será cierto que el proceso particular de modernización en América Latina ha generado un "posmodernismo regional *avant la lettre*" (Brunner 1988: 216), que "... por ser la patria del pastiche y el *bricolage*, donde se dan cita muchas épocas y estéticas, tendríamos el orgullo de ser pos-modernos desde hace siglos y de un modo singular"? (García Canclini 1990: 19).

Es interesante remarcar que en el recuento que hace Huber, a partir de su investigación sobre el consumo y los cambios sociales en la ciudad de Huamanga, solo llega a mencionar al cine brevemente y no hay ninguna mención al cine ayacuchano. Especialmente cuando el cine está tan asociado a las dinámicas de la modernidad y la sociedad de consumo. Este carácter abigarrado de la experiencia de la modernidad en varios lugares de Latinoamérica y otras regiones en desarrollo, ha sido catalogado como barroco (Echeverría, 1988), de modernidades paralelas (Larkin, 1997), modernidades alternativas (Gaonkar, 1999) o lo que Appadurai (1996) más bien define como modernidad desbordada. En este caso, Huber toma el argumento de García Canclini (1990) sobre el carácter híbrido de las experiencias latinoamericanas que podrían considerarse como una posmodernidad. Es uno de los pocos estudios, quizás el único que en ese momento, a principios del nuevo milenio, indagaba en las culturas de consumo en una ciudad principal de provincia o de regiones.

En los estudios sobre medios en procesos de globalización, esta tensión entre las experiencias locales y sus entrelazados con las fuerzas de la globalización suele complejizarse. Estas influencias no son vistas como meras dependencias de los centros y conglomerados globales de medios sino en la complejidad como son vividas, adoptadas o transformadas en las localidades (Murphy y Kraidy, 2003). Dentro de esta perspectiva, hay que tomar entonces en cuenta el rol de la transformación de la ciudad de Huamanga en sus entornos y demografía, aspectos que serán importantes en parte para plantear y mapear la eficacia social de los repertorios iterados en las películas ayacuchanas. No es casualidad que, en la cita,

Huber mencione cómo en el entramado de influencias del capital y las culturas de consumo junto con estilos y prácticas tradicionales, predominan también “*muchas costumbres traídas del campo por los migrantes*” (nuestro énfasis), como parte del carácter híbrido o heterogéneo de Huamanga. Algunas de estas costumbres traídas por los migrantes serían los imaginarios e historias orales sobre figuras mitológicas andinas, sus vivencias y prácticas rurales campesinas, pero también las memorias traumáticas del conflicto armado en sus comunidades de origen.

También podemos relacionarlo con la denominación que posteriormente dan los cineastas a las mayoritarias audiencias ayacuchanas, el término “*populorum*”, y cómo le otorgan ciertos gustos a estas audiencias locales, que proceden de zonas y pueblos rurales principalmente establecidos en las periferias de la ciudad⁵⁵. Esta concepción del público *populorum*, un término que viene del latín y que vendría de la influencia eclesiástica en el habla ayacuchana, como una ciudad con un pasado colonial, no obstante se relacionaría directamente con la denominación de ese público popular que habita principalmente en las periferias de la ciudad. Coincidentemente, sería el público de los relatos de la migración interna durante la violencia más aguda en el departamento de Ayacucho, venido de varios pueblos rurales. Si bien esta investigación no se ha enfocado en un estudio más profundo hacia las posibles audiencias del cine ayacuchano, la construcción de los propios cineastas sobre lo que denominan como un público popular se enlaza con varias concepciones sobre las temáticas de las películas y su mayor acogida dentro de estos públicos. Predomina la noción de que estos públicos no estarían dando tanta atención a los aspectos cinematográficos y más bien se conectan e identifican con los paisajes y personajes de los repertorios andinos iterados en estas películas. No obstante, como hemos visto anteriormente en el capítulo 3, la búsqueda de un éxito rápido y barato, con bajo presupuesto y sin mucha consideración a los aspectos técnicos, no necesariamente conlleva a un éxito en las audiencias populares

⁵⁵ Algunos de los barrios periféricos de Huamanga son Carmen Alto, San Juan Bautista, Vista Alegre, Jesús de Nazareno, Maravillas. La ciudad sigue transformándose con nuevos distritos y zonas urbanas.

ayacuchanas. Existe una performatividad de las performances andinas dentro de los propios espacios y localidades regionales. El propio cuestionamiento que se hacen varios realizadores ayacuchanos sobre si sería pertinente seguir haciendo filmes con estas temáticas sobre figuras mitológicas o melodramas conectados con las experiencias de la violencia interna, de bajo presupuesto, comienza a ser cuestionada porque, por un lado, se deberían mejorar las producciones y también hay un interés en la búsqueda de otros temas y narrativas por contar. No obstante, como me comentaba Piero Parra, siguen siendo las historias melodramáticas sobre el conflicto armado y el morbo de las películas de terror las temáticas que siguen atrayendo a este público más popular.

5.3.3 Iteración de repertorios andinos sobre figuras míticas en prácticas artísticas ayacuchanas

En diversos recuentos de la tradición oral andina, recogidos tanto por Arguedas (1953), Morote Best (1988), Saeminski y Ansión (1982); Ansión (1987), Cavero (1990) y Kato (2005; 2013) se recogen una variedad de narrativas orales en relación a diversas entidades míticas. En el caso del trabajo de Ansión (1987), se les denomina como seres maléficos y los interpreta a la luz de cómo se relacionan con las rupturas de las relaciones de reciprocidad entabladas dentro de las comunidades andinas y las estructuras del pensamiento andino. El estudio plantea una interpretación de los relatos sobre estas entidades míticas en consonancia a cómo reflejan la repartición de los espacios de *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* y *Uku Pacha* en la cosmología andina. Ranulfo Cavero (1990), siguiendo el trabajo de Ansión, recoge una topología más extensa sobre las historias relacionadas con los *jarjachas*, en sus denominaciones como hombres llama. Todos estos recuentos dan cuenta de la gran prevalencia de varias figuras mitológicas, muchas veces caracterizadas por su monstruosidad, en la región andina, especial pero no exclusivamente del sur andino. En los estudios llevados a cabo por Kato (2005) en torno al *pishtaco* se plantean también interpretaciones estructurales y que enfatizan el rol de control social de estas entidades dentro del tejido social de las

comunidades. Sin embargo, a la vez se pueden hallar en prácticas artísticas otras iteraciones de estas figuras míticas, que nos dirigen más bien a un aspecto o interés de crítica social.

En las investigaciones sobre las tablas de Sarhua y los retablos ayacuchanos, aparece también la utilización de estas figuras mitológicas como el pishtaco y el condenado, tanto en las pinturas de las tablas de Sarhua (Gonzalez, 2011) así como en varios de los retablos confeccionados por Nicario y Edilberto Jiménez (Ulfe, 2011). En los recuentos que recoge Olga Gonzalez, se presentan como entidades ambiguas las almas malignas y las jarjachas, ambas se relacionan con dos de las figuras que repercutieron principalmente en los aconteceres de Sarhua en los años de violencia interna. Por un lado, estaría la figura de Narciso que amedrentó a la comunidad, apropiándose de tierras, acusando a otros miembros de la comunidad de Senderistas, y la de Justiano, como un comunero que fue jefe de Sendero en la zona, igualmente relacionado con varios maltratos y muertes. Si bien Gonzalez no se refiere a la aparición de estas entidades míticas dentro de los dibujos de las tablas que llega a explorar, la serie *Puraq causa*, recoge varios recuentos que relacionan los aconteceres de estos dos miembros de la comunidad como especies de *jarjachas*, no solo por lo que hicieron en sus vidas, sino también en cómo fueron muertos. Ahora bien, Gonzalez termina esta sección de su libro mencionando a la figura del condenado cuando llegó a verlo en una tabla en el libro de Nolte *Qellcay: arte y vida en Sarhua* y discute esta figura con los recuentos que recoge en relación a los dos miembros de la comunidad, Narciso y Justiniano, que amenazan con aparecer como condenados. Esta interpretación estaría yendo a la par de lo que plantea Bustamante (2017) sobre el rol de la figura del condenado en el cine regional como el miedo a la reaparición de los perpetradores de la violencia vivida en la comunidad durante el conflicto armado interno. Es interesante remarcar cómo Gonzalez plantea que las *jarjachas* serían los condenados de esta vida que merodean buscando sus víctimas, algo similar a la representación que parece darle Edilberto Jiménez en el retablo que Ulfe (2011) analiza en su sección sobre estas entidades.

En el retablo “Los condenados” que Ulfe interpreta junto con el retablista ayacuchano Edilberto Jiménez, se pone en relieve que los distintos condenados representados en este retablo aparecen como humanos con cabezas de distintos animales. Estas figuras o cabezas de animales remiten a las características demoniacas de estos seres como engendros de los males y corrupción que se les adjudica a varias personalidades oficiales de los pueblos: desde el zorro como el cura mentiroso y timador, el perro como el militar subordinado y matón, el loro como el congresista, hasta el león como símbolo del poder de la justicia que no se cumple, o en referencia al desigual acceso a la justicia que parece criticar el artista. Ulfe (2011) discute cómo el trabajo en el retablo de “El pishtaco” de Nicanor Jiménez se refiere a la continuación de una explotación desde tiempos coloniales hasta ahora. Mientras que el retablo de su hijo Edilberto, se enfoca en cómo la población sale en represalia a las injusticias de estas figuras que se identifican como entidades representantes del Estado, la iglesia y la justicia en tiempos actuales. Estas reiteraciones de las figuras del *pishtaco* y de los condenados en los retablos nos sugieren el interés de los artistas en retrabajar estos mitos como una crítica social a las situaciones vividas dentro de los pueblos y ciudades ayacuchanas. En el enfoque performativo que nos estamos planteando, estas instancias estarían constatando una forma crítica o contestataria, se critican los abusos y excesos a través de la transformación paródica de figuras que representan al Estado y las autoridades locales. Según McKenzie, estas formas paródicas de las performances culturales comúnmente se han asociado con el sentido transgresor de la performance, contrario a una normatividad o incluso en respuesta a un poder o institución. Esto nos dirige a lo que identifica como el aspecto mutacional de las performances culturales, sus transformaciones, transgresiones o sentidos críticos.

Ambas investigaciones parecen identificar cómo la referencias e iteraciones de estas figuras mitológicas, tanto en la historia oral relacionada con los personajes en Sarhua como en sus representaciones en las tablas y los retablos, están íntimamente relacionados con los eventos vividos durante la violencia política. No

obstante, siguen estando muy presentes, como memorias latentes que aún reverberan en los imaginarios ayacuchanos y tienen una presencia cotidiana en sus vidas. El interés de una variedad de artistas para plasmar en sus propios medios y prácticas artísticas estos entrelazados de figuras mitológicas con los contextos sociales es un aspecto que se repite en las prácticas artísticas ayacuchanas. Se remontan no solo a otros periodos anteriores a la violencia armada, como se ejemplifica en el caso del retablo “Pishtaco” de Nicario Jiménez, sino también a otras estampas y situaciones sociales y cotidianas de la vida en las comunidades andinas. Por ejemplo, se plasman en los ejemplos de las tablas de Sarhua que Millones y Pratt (1989) han explorado como concepciones sobre el amor en los Andes. A diferencia de las jarjachas y condenados que aparecen en los estudios de Ulfe y Gonzalez, en esta exploración que hacen Millones y Pratt de una serie de tablas de Sarhua, salen más bien a relucir la presencia clara de diablillos en los dibujos y estampas de las tablas que han estudiado. Esto nos lleva a la consideración de la figura del *supay* que aparece claramente en la iconografía que estudian en esta serie de tablas de Sarhua, las cuales no están directamente implicadas dentro de los contextos del conflicto armado interno.

Al considerar la figura demoniaca en la forma de los diablillos, nos referimos a este estudio que realizaron Pratt y Millones (1989) sobre las tablas de Sarhua, porque nos remiten a un carácter normativo y didáctico de estas imágenes. En estas estampas se muestra el encuentro amoroso de jóvenes en el campo, a veces como el cortejo entre parejas y otras mostrando situaciones fuera de la norma como situaciones de adulterio, que son castigadas por las autoridades comunales. Estas situaciones se muestran en espacios que podríamos llamar liminales, fuera de las restricciones y pautas instaladas de la comunidad y su orden social, comúnmente localizados en el campo, en lugares escondidos, acompañados muchas veces de cactus. Son en estos espacios liminales donde se da la presencia de los demonios acechando a los amantes incautos o los que cometen adulterio. Millones y Pratt encuentran una función didáctica y moralizadora, incluso punitiva, en los textos y situaciones que se muestran en estas tablas. Lo cual contrasta con las entrevistas

etnográficas que no reflejan este tono moralizador y sancionador, ni se centran en las sanciones como las tablas. Más bien, las entrevistas se refieren a otras formas en que se maneja el embarazo premarital, no necesariamente conduce a un matrimonio inmediato o incluso los hijos pueden ser adoptados por los padres de la madre. Como plantean Millones y Pratt, el sesgo de las tablas por lo didáctico estaría relacionado a su carácter original de integrar una nueva pareja como parte de la comunidad.

Huertas (2013) retoma esta característica disciplinaria para plantear el carácter de prescripción que tendrían esta serie de tablas de Sarhua como una pedagogía de conductas dentro de las normas de la comunidad. Por ejemplo, se interpretan cómo varias de las tablas estudiadas:

muestran a la comunidad de Sarhua como un ente omnipresente que, además de observar, tiene el poder real de castigar a los infractores [...] de lo que se trata es de reprimir y reintegrar sin limitar la vigencia del castigo con el fin de mantener su rol ejemplificador (149).

Esto nos remite nuevamente al sentido normativo, incluso prescriptivo, de las conductas en las comunidades de Sarhua y que se podría incluso emparentar con otras comunidades andinas y a un orden constituido en varias zonas andinas. Huertas remarca que las tablas de Sarhua estudiadas no son como planteaban Millones y Pratt dirigidas a su propia comunidad, sino más bien a nosotros como público ajeno al contexto de Sarhua, ya que los cuadros han sido concebidos en Lima por los artistas migrantes. Por ende, plantea que tendrían otra función: “la construcción de la memoria y la representación de Sarhua como lugar de disciplina, de productividad, de justicia y de orden. Así, el objetivo del artista sarhuino es legitimar a su comunidad a través de una narrativa que exalta el cumplimiento de la ley” (p.153). Huertas argumenta que lo que buscan es “inculcar en el lector la visión del migrante de lo que debe ser la sociedad civilizada, la cual es representada, finalmente, por una comunidad omnipresente, que regula y que mantiene el balance entre lo terrenal y lo divino: Sarhua” (p. 153). Ahora bien, Millones y Pratt consideran

estas tablas como un ejercicio autoetnográfico⁵⁶, y plantean que “son autorepresentaciones que afirman simultáneamente la autoidentidad y la autoobjetivización, tratan ambas actitudes como complementarias” (p. 48). En este sentido, se hacen inteligibles para una diversidad de públicos externos y por otro lado tendrían “una gran intensidad o plenitud de significado” para aquellos que comparten estas experiencias culturales vividas, la identidad local e historia de Sarhua. Estos rasgos albergarían un paralelo con los repertorios a los que hacen alusión los cineastas ayacuchanos y los géneros cinematográficos en que se presentan, los cuales comprenderían una mayor resonancia con los públicos locales ayacuchanos e incluso del área surandina. No obstante, sería un aspecto de la recepción de las películas que necesitaría una mayor exploración y problematización. Como veremos más adelante, se tendría que considerar la mayor o menor eficacia que tienen algunos repertorios en comparación con otros, junto con lo que se serían las otras performatividades implicadas en la promoción y exhibición de las películas.

Millones y Pratt no llegan a discutir, tampoco parece ser su objetivo, las posibles ramificaciones y problemáticas más amplias que surgen de esta perspectiva autoetnográfica que ha sido ampliamente discutida dentro de la antropología visual. Como plantea Cánepa (2001), no llegan a explorar explícitamente las consecuencias que tienen en torno a la relación entre representación y poder que implica “los términos en los que se da la representación y de quién los define, [...] acerca de las posibilidades de liberación y empoderamiento que ofrece o no el acceso a medios y saberes de las tecnologías visuales, así como el control sobre la autorepresentación” (36). No están interesados en los aspectos de la producción, la circulación, consumo, mediaciones tecnológicas y materiales que estarían también implicados en estas prácticas. Sin embargo, Millones y Pratt sí enfatizan que estas prácticas, como formas de autoidentificación frente a los discursos

⁵⁶ Cánepa (2011) ha planteado cómo esta caracterización que proponen Millones y Pratt de las tablas como autoetnográficas no llega a ser discutida con todas sus posibles implicaciones, tomando en cuenta las discusiones planteadas desde la antropología visual.

dominantes y normalizadores, se apropian “de los materiales, medios de comunicación, tal vez incluso de las perspectivas etnográficas... Su práctica evoluciona interactuando con estas y otras formas externas de conocimiento antes que aislándose de ellas” (73). Entonces, podemos identificar cómo en estas lecturas de las tablas de Sarhua se presentarían simultáneamente aspectos normativos, en la forma de prescripción de conductas, y oposicionales en cómo constituyen formas de autorepresentación frente al no reconocimiento de las miradas dominantes. Las visualidades implicadas en estas prácticas, sus contenidos didácticos, en torno a la prescripción de las relaciones sexuales como control social en las comunidades, tendrían recitaciones en los ámbitos de las prácticas cinematográficas ayacuchanas.

Es importante remarcar este aspecto normativo del control social porque en los testimonios y entrevistas de varios de los cineastas ayacuchanos, como en los casos de Mélinton Eusebio y Palito Ortega, tienden a reiterar el carácter de control social de los mitos andinos:

Todo poblador andino está en contacto con las tradiciones orales. Yo he escuchado por mi padre y mis abuelos todas las leyendas, desde pequeño uno va creciendo con eso. Por ejemplo, con el jarjacha, que en muchos lugares andinos es como un medio de control social. Mucha gente no conoce los impedimentos legales o las leyes de la genética, entonces hacen que permanezca la leyenda del jarjacha para poder asegurar que sus hijos no cometan incesto (entrevista a Mélinton Eusebio en Ramos, 2006: 29)

Se enfatiza en cómo terminan siendo formas de normalización y prescripción de conductas que supondrían el desbalance y desequilibrio en la comunidad. Esta conclusión es ampliamente compartida en otros estudios sobre las jarjachas y pishtacos como lo plantean tanto Ansión (1987) y Kato (2005) en sus respectivos estudios. Más recientemente también está mencionado en el estudio de Landeo

Muñoz (2014), en el cual al final de la sección sobre los seres imaginarios andinos menciona que:

Debido a estas características, se constituyen en personajes que detentan el control social de la comunidad. *Qarqaria*, condenado, *uma puriq*, *supay*, perro y *runa mula* animan conversaciones nocturnas de los *runakuna*. En líneas generales, la presencia de ellos produce *machakuy* (miedo, pavor) y su percepción o encuentro genera en quien lo experimenta *unquy* (desórdenes en el organismo) (264).

Habría entonces una concepción arraigada en la interpretación de estos mitos como formas de control, pedagogía de conductas o prescripción de conductas y relaciones sexuales dentro de comunidades andinas. Esto nos estaría planteando que los cineastas están acogiendo parte de la iteración de estas figuras mitológicas con sus significaciones y usos en el imaginario andino, las interpretaciones y significados de las narrativas relacionadas con estas figuras mitológicas que serviría o reiteraría una normativa en las comunidades andinas. Al mismo tiempo, nos encontramos que las películas constituyen formas que no solo repiten estas pautas, sino que las reelaboran y en algunos casos incluso las critican.

Al plantearnos esta breve exploración de las redes de iteración y significación de algunas figuras mitológicas en estas prácticas artísticas en Ayacucho, nos permite subrayar cómo están implicadas tanto el carácter de crítica social, así como los aspectos prescriptivo y normativo de los repertorios andinos en varias prácticas artísticas. Nos interesa remarcar en esta doble cara de las performances de repertorios andinos, porque complejiza el usual énfasis en buscar el carácter oposicional, crítico o contra-discursivo de las expresiones y prácticas artísticas andinas. Hay que aclarar que no estamos argumentando que no lo tengan o que no sea oportuno enfatizar este carácter ante los ataques, estigmas y desafíos que han tenido y siguen experimentando los actores culturales y repertorios andinos en el Perú. Lo que planteamos, dentro de la perspectiva performativa a la que estamos

recurriendo, es que se hace patente cómo se están negociando, transformando e iterando ambas facetas normativas y mutacionales/oposicionales dentro de las performances culturales andinas en la modernidad local. ¿Cuáles son las ramificaciones de esta mirada performativa hacia las performances culturales andinas en el contexto contemporáneo? ¿Qué ocurre cuando estos repertorios andinos se reconstituyen en los filmes ayacuchanos?

5.3.4 Eficacia cinematográfica del género de terror: eficacias en públicos populares y las afectividades corporalizadas del terror

El uso cinematográfico del género de terror como una forma predilecta para tratar aspectos traumáticos y contextos sociales es un aspecto que se ha identificado y trabajado en varios lugares en el mundo (Blake, 2008, Lowenstein, 2005). La forma en que el propio género de terror desde sus comienzos, inicialmente con la literatura gótica hasta la más reciente adaptación de mitos e historias en diferentes lugares en el mundo como formas de críticas sociales, delinea una práctica expandida en la cinematografía mundial. Por otro lado, varias avenidas de debate sobre la acogida del género para los públicos populares han sido planteadas, en su contradictorio carácter de imágenes que son a la vez repulsivas y atractivas para los espectadores (Tudor, 2002). Nos encontramos con dos aspectos que se dan simultáneamente en torno al género de terror en el cine: se da la gran acogida de un público popular y a la vez su carácter de crítica o tratamiento de situaciones sociales a través del género. Estas características del género no siempre están presentes en todas las películas de terror, pero son parte de diversos debates y perspectivas que se han explorado hacia el género del terror en el cine.

En los estudios de cine, nos encontramos con diversos acercamientos teóricos al género del terror que van desde interpretaciones psicoanalíticas (Wood, 2004; Williams, 1996; Creed, 1993), pasando por la visión cognitivista (Carrol, 1990) hasta las aproximaciones más fenomenológicas (Shaviro, 1993; Sobchak, 2004; Hanich, 2010). Dentro de esta amplia amalgama de aproximaciones al género de terror,

queremos tomar tres avenidas que se han planteado: a) el carácter como crítica o comentario sobre aspectos sociales que estarían llevando a cabo, poniendo en escena e incluso planteando miradas que romperían con las historias oficiales ante periodos o eventos traumáticos (Blake, 2008); b) el carácter corporal del género de terror en generar afectos más allá de la identificación primaria (Shaviro, 1993; Sobchak, 2004) y c) por último, lo que se remarca sobre su relación a contextos sociales particulares de su recepción (Tudor, 2002). Este último punto es primordial para poder entender los alcances de los repertorios ayacuchanos en sus contextos locales y los imperativos y dificultades para abrirse a otros espacios, así como el cuestionamiento a la universalidad del género.

Siguiendo los planteamientos de Tudor (2002), el cine se debe entender en su relación con los contextos sociales particulares de su recepción. Esto problematiza la noción de que el género de terror tendría una amplitud universal por estar íntimamente implicado a aspectos de la psiquis, a nuestros más recónditos e incluso reprimidos pero latentes temores y miedos. En tal sentido, permite apreciar los propios comentarios de los cineastas ayacuchanos sobre sus audiencias, según los cuales la acogida de estos filmes en las audiencias locales no sería la misma que en públicos externos, incluso de otras ciudades regionales.

Se abre así un campo por explorar sobre las afinidades de los diversos públicos regionales a estas producciones y específicamente sobre los públicos ayacuchanos hacia los tipos de películas que se han presentado en el espacio local. En el caso ayacuchano, varios cineastas me comentaban que al público local le gusta las películas sangrientas de terror, o como lo expresó Luis Aguilar, “el morbo... vende”, refiriéndose a la forma de presentar las muertes, los cuerpos heridos o mutilados en fosas y el acecho constante de las figuras de monstruos desde la jarjacha hasta el más reciente supay. Varios cineastas ayacuchanos adjudican estas preferencias por el morbo, por la sangre mostradas en las películas de terror ayacuchanas, a un público más popular. Esto nos señala dos aspectos que ya habíamos identificado en los estudios sobre el género de terror. Por un lado, se presenta el arraigo del

género en un público popular masivo. Lo cual en el contexto ayacuchano se relaciona con los públicos que vienen de los barrios populares en las periferias de la ciudad y que, como hemos visto en el recuento de la transformación demográfica en Ayacucho, se han formado por la migración de pueblos y regiones rurales ayacuchanas en donde muchos se vieron afectados por la violencia interna y tuvieron que migrar a Huamanga. Ahora bien, son los realizadores quienes le adjudican estas preferencias por el morbo y lo melodramático al público mayoritario ayacuchano, enfatizando que estas han sido las tendencias principales de las películas que se han realizado en Huamanga. Esto genera una encrucijada para varios cineastas, especialmente para aquellos que no estuvieron en los comienzos de la producción ayacuchana como Juan Camborda o Piero Parra, ya que es lo que el público más acoge, pero a la vez les limita entrar a otras temáticas o géneros cinematográficos porque no encontrarían la misma acogida.

El otro renglón importante del género de terror sería en torno al énfasis en lo corporal y sus detritus. La alusión al gusto por el morbo y sangre estaría directamente relacionada a estos aspectos al que el género de terror constantemente apela. En una faceta de los estudios sobre el género de terror se enfatiza el rol primordial del cuerpo, de lo corporal, considerando muchas veces a las películas de terror como parte de lo que se denomina como *body genres*, géneros que albergan una íntima relación y manipulación del cuerpo. Linda Williams (1991) remarca cómo estos géneros originan excesos y una sensación de malestar en los espectadores y los propios analistas: “a certain discomfort emerges when we experience an apparent lack of proper esthetic distance, a sense of over-involvement in sensation and emotion” (p. 5). Lo cual está relacionado con lo que plantea Shaviro sobre cómo están también asociados a la efectividad en físicamente generar una reacción en el espectador como el susto o los gritos para el caso del género de terror. En los estudios de cine, se da un debate arduo entre las perspectivas y análisis provenientes de la teoría del psicoanálisis lacaniano, que ha tenido una gran influencia en todo el campo de los *cinema studies*, en contraste con los planteamientos posteriores que recogen miradas influenciadas de la

fenomenología. El campo de la teoría de cine psicoanalítica es extenso y se han planteado diversos abordajes en torno a cómo se relaciona el inconsciente con la experiencia del espectador fílmico o incluso cómo las formas cinematográficas asemejan o gatillan los procesos inconscientes, los sueños y los deseos. Estas perspectivas serían criticadas desde posturas que se nutren de la fenomenología, especialmente de los trabajos de Deleuze y Guattari, que son críticos de las posturas psicoanalíticas, hacia postulados de un schizoanálisis y la influencia de los libros de Deleuze sobre cine. Dentro de esta vertiente recogemos la postura de Shaviro (1993) sobre lo que plantea sobre <<*the seductiveness of horror*>>, la atracción que se deriva de la primordialidad de lo sensorial y corporal en la experiencia del cine de terror:

What is the nature of this fascination, this dread, this enjoyment? In what position does such sensationalistic excess place the spectator, and how does it address his or her? Horror shares with pornography the frankly avowed goal of physically arousing the audience. If these “base” genres violate social taboos, this is not so much an account of what they represent or depict on the screen as of how they go about doing it (100).

Esta corporeidad de la experiencia fílmica es a lo que hace también alusión el trabajo posterior de Sobchack (2004), planteando que: “the film experience is meaningful not to the side of our bodies but because of our bodies. Which is to say that movies provoke in us the ‘carnal thoughts’ that ground and inform more conscious analysis.” Esta es una concepción del evento fílmico que trata de aproximarse a los aspectos sensibles, somáticos y viscerales de la experiencia fílmica que comúnmente han sido difíciles de abordar e incluso se habían excluido de la teoría del cine. No nos planteamos entrar a una discusión más extensa teórica que existe sobre estas aproximaciones, pero sí tomamos del trabajo de Sobchack cuando plantea desde una perspectiva fenomenológica una concepción del espectador como encarnado y situado culturalmente: “a dialogic exchange between viewing subjects (spectator and film itself) who share the finite and situated

conditions of objective embodiment and also share their uniquely and finite existence in a common, if contested, cultural world” (Sobchack, 2004: 307)

Esto resuena con la postura que plantea Shohat y Stam (1994), sobre la negociación compleja del espectador, más allá de las concepciones que promovían las nociones de la teoría del *apparatus* y psicoanalíticas, que no toman en consideración la encarnación social del espectador. Shohat y Stam (1994) proponen que ni el texto fílmico ni el espectador son entidades preconstituidas y estáticas. Más bien, los espectadores moldean y al mismo tiempo son moldeados por la experiencia cinematográfica dentro de un interminable proceso dialógico.

Entonces se unen dos perspectivas sobre la experiencia de recepción y del espectador que nos dirigen a considerar tanto el aspecto corporal que genera e incita el género de terror, así como los aspectos sociales y culturales en el ámbito ayacuchano. Estos efectos y afectos promovidos por el género del terror son aspectos que los propios cineastas remarcan de sus películas e incluso buscan promover en las audiencias. Ahora bien, como habíamos insinuado anteriormente, se da una combinación entre el contexto cultural ayacuchano, la circulación e iteración de repertorios andinos ayacuchanos —ambas relacionadas con la eficacia social— y las propias formas en que se conjugan el género de terror con los repertorios andinos (eficacia cinematográfica), concentrándonos en las figuras mitológicas andinas que han proliferado en la producción ayacuchana.

5.4 La carrera por la pantalla: sangrientas jarjachas, demoniacos supays y vengadora María Marimacha

Para poder entender algunos de los procesos y tendencias en torno a los repertorios andinos dentro de la historia del cine ayacuchano y que siguen apareciendo en la producción ayacuchana, hay que tomar en cuenta cómo surgen en varias instancias una competencia entre realizadores por temáticas y figuras mitológicas específicas.

Muchas veces esta carrera por la pantalla⁵⁷ ha tenido tintes de competencia desleal y creado mucho antagonismo, celos y acusaciones entre los propios cineastas. Sin embargo, al mismo tiempo coincide con los momentos de mayor producción en Huamanga, casi como si esta competencia por sí misma propulsara a la reproducción social del fenómeno. Como hemos relatado en el capítulo 3, esta tendencia conlleva a la misma vez la generación de producciones rápidas con el fin de un aprovechamiento de negocio fácil. Lo interesante es que esta tendencia constituye en parte una de las maneras particulares en que se han constituido las prácticas fílmicas en Huamanga y su propia reproducción cultural.

5.4.1. Las jarjachas se mechan o el ímpetu de la competencia

La búsqueda o afán por figuras mitológicas que se pudieran llevar a la pantalla cinematográfica ya estaba en el ambiente de Huamanga desde los comienzos de la producción ayacuchana. Lalo Parra me cuenta que entre los directores y personas relacionadas a las producciones en la época se andaba buscando temas:

Entonces, como Ayacucho es rico en tradiciones, en leyendas, ¿no? Y hay tradiciones como el *jarjacha*, la *uma*, el *pishtaco*, el condenado, hay varias cosas, ya se estaba tejiendo. Ya había “hay que hacer esta, hay que hacer la otra”. Entonces la idea de *jarjacha* era porque es una tradición ayacuchana, más conocida. Y no solo en Ayacucho, creo también en otros pueblos. Entonces dijimos, hay que hacer *jarjacha*. Entonces la idea ya estaba dada tanto en Palito, en José Huertas, en Mélinton, en varios (entrevista a Lalo Parra – noviembre, 2010).

Esta situación parece coincidir en las opiniones de varios cineastas de la época. Mélinton Eusebio comenta sobre su motivación para hacer su primera película basada en la figura de la *jarjacha*:

⁵⁷ En el capítulo 3, al presentar un recuento y panorama del cine ayacuchano nos referimos a esta <<carrera por la pantalla>> en similitud a la competencia que se dio entre las primeras compañías productoras durante la época silente del cine en Estados Unidos y Europa.

Mira, la verdad mi motivación de emprender *Jarjacha* ha sido que yo me asombré que hasta la fecha cuando dije “cuál va a ser mi siguiente producción”, no había una película peruana de terror. Busqué en textos, en todos lados posibles. Entonces, para mí me sorprendió muchísimo que no existía hasta la fecha. Entonces, no es que yo sea un amante del cine de terror. En verdad, ha sido una cuestión de por qué no se ha tocado este género y tú sabes que en Ayacucho, la sierra, hay muchas historias de almas, de *jarjachas*. Me pareció que el tema podía ser bien interesante como para una película. En verdad, ese es el motivo por el cual hago *Jarjacha*, que no había una película peruana de terror. Había, me parece, una coproducción con Argentina, “La Santa Inquisición” creo, pero netamente peruana, no había (entrevista a Mélinton Eusebio – noviembre, 2012)

Había entonces un interés por llevar adelante una película de género del terror. Se perfilaba como un género que podría encajar muy bien con las propias historias orales de almas, *jarjachas* y *pishtacos* que ya existían en el imaginario y la tradición oral andina. Surgía la oportunidad de hacer la primera película de terror ayacuchana.

El ímpetu por realizar la primera película basada en una figura mitológica nos coloca en una instancia inaugural de conflicto entre dos realizadores ayacuchanos, Mélinton Eusebio y Palito Ortega. Ambos se enfrentarían en una competencia por sacar la primera película sobre la figura de la *jarjacha*. Al mismo tiempo, se convertirían posteriormente en los primeros referentes del cine ayacuchano en ámbitos fuera de Huamanga. Se acusa a Mélinton de haber utilizado la propaganda de la otra película que ya se estaba anunciando aun cuando no estaba terminada para poder presentar su película antes. Los detalles sobre esta situación son confusos y difieren en varios de los recuentos y dependiendo de los interlocutores. Al final, la primera película que llega a ser presentada es *Jarjacha, el demonio del incesto* de Mélinton Eusebio, con una gran acogida en Huamanga. Lalo cuenta que Palito le había pedido que actuara en su película y que en dos semanas la

terminaban, ganándole a Mélinton. Sin embargo, él no podía desligarse de su trabajo en la Escuela de Bellas Artes y además veía que se iba a poner en problemas porque tanto Mélinton como Palito eran sus amigos. Posteriormente, Ortega presentaría conjuntamente la primera y segunda parte de *Jarjacha*, tratando de posicionarse como el principal creador de las películas y forjando una trilogía de películas en torno a esta figura mitológica. Como veremos en el próximo capítulo, las prácticas de reestrenos y creación de serie de películas son parte de las estrategias de *marketing* que algunos realizadores llevarían a cabo en el campo de la exhibición.

Hay que tomar en cuenta que desde la primera película que se quiso realizar en Ayacucho había una esfera de competencia. Previamente a la primera película *Lágrimas de fuego* (1996), un grupo de jóvenes dentro de los cuales se encontraban también Melinton Eusebio y Palito Ortega con algunas otras personas habían intentado hacer una película que tenía como título “Chicha de jora”, pero el grupo se desvaneció y no se llegó a realizar. Sin embargo, quedó en el ambiente el ímpetu de querer hacer una primera película ayacuchana. En el año 1997, Palito realizaría su primer largometraje, *Dios tarda pero no olvida*, con el que comienza su principal interés por historias dramáticas relacionadas con el conflicto armado interno, que continuaría en el año 1998 con la segunda película, *Dios tarda pero no olvida II*, y en el 2000 con *Sangre inocente*. Tanto la película *Lágrimas de fuego* como *Dios tarda pero no olvida* parecen haber generado este primer ímpetu de la producción ayacuchana y a la vez una carrera por la pantalla.

En torno a esta primera instancia de competencia alrededor de la figura de los jarjachas, Mélinton Eusebio plantea que hubo un malentendido en toda la situación, lo cual llevó a que hubiera un antagonismo con Palito Ortega cuando incluso eran vecinos en Huamanga. Cuando entrevisté a Mélinton Eusebio en el año 2012, me contaba que esta situación ya había sido superada por ambos, que lo habían hablado y conversado sobre lo que había sucedido. Ambos realizadores han sido bastante exitosos con sus propias producciones dentro de la misma Huamanga y

hasta se han hecho conocidos fuera de Ayacucho. Incluso el propio Palito Ortega no consideraba que su fuerte o énfasis en su trabajo sería el género de terror, aunque había producido algunas de las más conocidas películas ayacuchanas en ese género, sino que enfatizaba en su mayor interés por realizar películas de autor como dramas sociales donde había trabajado el tema de la violencia política vivida recientemente en Ayacucho (entrevista a Palito Ortega en del Pino, 2014)⁵⁸. En su momento, quizás la propia dinámica de competencia que se propagó en el ambiente de la producción ayacuchana influyó en cómo los cineastas querían posicionarse y distinguirse. Este ámbito de distinción, al que hemos aludido anteriormente, no solo se habría dado para el renglón local sino también a través de lo que se presentaba o se decía a medios nacionales, canales de televisión y periódicos nacionales, cuando venían a Huamanga o los entrevistaban en Lima.

Después de sus primeras películas, Palito Ortega se embarcó en otras producciones que ya comenzaban a tener integrantes de equipo técnico traídos desde Lima, así como otros estándares de producción cinematográfica. Lucho Berrocal, que ha trabajado y participado en algunas producciones de Palito, identifica que a partir de su película *Rincón de los inocentes* (2007) es que comienza a diferenciarse en sus formas de producción, los recursos técnicos y equipo técnico externo que va constituyendo en sus producciones. Si bien una línea principal de sus trabajos trata sobre la violencia política hasta su última película *La casa rosada* y se le identifica directamente con esta tendencia en el cine ayacuchano, a la vez continuó con lo que se constituye como su trilogía sobre las jarjachas. Aunque estas películas generaron una gran acogida dentro de Huamanga cuando fueron presentadas, como podemos notar en la presentación de la versión de *Jarjachas 3* que hizo su preestreno en 2012, no parecen haber generado un fenómeno parecido a lo acontecido con los primeros intentos de llevar a la pantalla las figuras mitológicas andinas. No obstante, como veremos más adelante en este recuento de adaptaciones fílmicas de figuras mitológicas andinas, surgen nuevas iteraciones y

⁵⁸ En este aspecto tiene un paralelo con las prácticas de varios retablistas que han confeccionado piezas únicas sobre el conflicto armado en Ayacucho.

varios cineastas han estado siempre en la búsqueda de la próxima adaptación mítica para el cine.

5.4.2 Los casos en torno al pishtaco

Lalo me cuenta que cuando estaban por desarrollar su primera película, *Uma, cabeza de bruja* (2005), mantuvieron sus ideas en reserva porque temían que les pasara como en las ocasiones previas, cuando se suelta una idea y alguien más trata de hacer la película. Tenían en mente especialmente la situación acontecida con el *pishtaco*, porque esta había sido también una posibilidad que se habían imaginado varios cineastas y terminó generando una situación de competencia pero a la vez de conflictividad con el propio público ayacuchano. Si bien no hay eficiencia en el plano del mercado sin que se dé una eficacia social, la búsqueda de beneficio meramente económico mediante producciones rápidas termina afectando la calidad de los filmes.

Entre el año 2002 y 2003, se volvió a dar una situación muy particular, que también está inmersa en diversas interpretaciones y recuentos, sobre la competencia por producir una película sobre la figura mítica del pishtaco. En ese momento se encontraba José Huertas, codirector de *Lagrimas de fuego* y de varias películas junto a Luis Berrocal, elaborando un filme sobre el tema. Se sabía que había una segunda persona, Carlos Lavio Conde, apodado “Chómpiras”, que ya estaba anunciando con tres meses de anticipación su película, repartiendo mosquitos, como suelen llamarle a los volantes en Huamanga. Según cuentan algunos cineastas, todos se vieron sorprendidos cuando surgió una tercera persona, José Antonio Martínez, que ya anunciaba su “pishtaco”, y que les ganaría a todos en la presentación. Nadie se había percatado de esta otra película, pero al mismo tiempo creó una situación perjudicial para la producción ayacuchana que estaba surgiendo cada vez más en esos momentos. Mélinton Eusebio comenta cómo esta situación se relaciona a la búsqueda de un éxito rápido y fácil, y cuáles han sido las repercusiones:

Lo que pasa es que todo eso sale en razón del éxito de *Jarjacha*, porque *Jarjacha* económicamente reflejó una ganancia. Fue un *boom*, obviamente nos vieron ya no como una cuestión de motivación a hacer cine, nos vieron “ah, le ha dado resultado y ha hecho un montón de billete, entonces qué hago yo para sacar igual, agarro mi cámara y pum, pum, lo filmo”, y es lo que de alguna manera sucedió con el *Pishtaco*. Después de que Ortega saca su *Jarjacha*, la gente seguía buscando qué otras cosas pueden dar, *pishtaco* también es algo emblemático y yo sé que resulta. En el tema de los *pishtacos* hubo como que tres o cuatro realizadores, todo el mundo, entonces prácticamente ya no importó la calidad de la película, sino quién saca primero el del *pishtaco*, es por eso que esa película es un medimetraje, tiene una duración de 50 minutos, me parece. O sea, ya la sacan para sacarlo como sea. Después de *Jarjacha* pasó eso, lo vieron más económicamente (entrevista Mélinton Eusebio – noviembre, 2012).

En este escenario, se estarían entrelazando la eficacia social generada por la figura de la *jarjacha* dentro del ámbito social andino, la búsqueda económica de algunos realizadores para una rápida y supuestamente rentable oportunidad, pero a la vez esto se choca con la calidad de los productos filmicos y su efectividad cinematográfica. La película era más corta de lo común, terminó siendo un medimetraje con varios problemas en la narración e incluye extractos de otras películas comerciales. Esto provocó que mucha gente se quejara de que la habían engañado e incluso protestaron en medios locales. Esta situación refleja que existía ya un público con cierto sentido crítico para opinar sobre las películas. Varios cineastas remarcan que esta ocasión generó críticas hacia las producciones ayacuchanas y mermó la asistencia del público a las películas. Si bien no está claro cuánto se afectó el apego del público a las producciones ayacuchanas, parecería que esta fue una de las instancias más claras de aprovechamiento de la tendencia que hemos identificado de hacer un filme para un negocio rápido sin tomar mucha consideración por su calidad. Sin embargo, en este caso la película tuvo una muy mala acogida. Al parecer esto generó también que el realizador ya no intentará otra

producción e incluso se alejó de la producción fílmica totalmente hasta hoy día. Por otro lado, José Huertas, que ya había avanzado bastante en su producción, terminó cambiando el título de su filme a *Nakaq* y presentándola un mes después de que se había presentado la de *Pishtaco*. Esta experiencia suscitó en los cineastas un temor por hacer públicos sus proyectos de antemano. Este temor se podría colocar a la par de lo que habíamos identificado como sentimientos de desconfianza e incluso desdén que a veces se remitían entre las producciones y realizadores. Si bien fue una instancia en que el propio público ayacuchano expresaba una abierta crítica a las producciones ayacuchanas, esto no amilanó a otros nuevos cineastas a entrar a la realización junto con el grupo de cineastas que habían estado desde los comienzos de la producción ayacuchana, que continuaban con nuevos proyectos. No obstante, se puede situar una disminución de la producción ayacuchana hasta cierto grado en años siguientes comparado con el auge entre 2002 y 2003. Algunos realizadores incluso remarcan que tuvieron que pasar varios años para poder volver a recuperar el apoyo de las audiencias ayacuchanas.

5.4.3 El fenómeno del *Supay*

No sería hasta el filme *Supay, el hijo del condenado* (2010) que se va dando nuevamente un fenómeno de aprovechamiento del éxito de una película para hacer otras producciones rápidas. Ahora bien, la propia película *Supay* fue realizada en muy poco tiempo, armando escenas mientras se iba filmando y cada día organizando las escenas que se grabarían al día siguiente. Como me cuenta Lucho Berrocal, la película no tenía un guion formal, así que tuvieron que trabajar junto con el realizador Miler Eusebio las escenas que se iban creando mientras filmaban la película. Lo que distingue a esta primera iteración del supay en el cine ayacuchano es que fue acompañada por una campaña muy efectiva de promoción local. Miler Eusebio es primo del realizador Mélinton, lo había ayudado en sus producciones previas, tanto el primer *Jarjacha* como en *Almas en pena*. En un momento, Miler comenta que le había expresado a su primo que quería hacer su propia película y a él no le había parecido una buena idea, ya que veía que estaban colaborando bien

en sus proyectos. Nuevamente se presentan “las cosquillitas de hacer cine”, ese ímpetu por hacer sus propios productos que ya habíamos visto anteriormente en el caso de varios cineastas, desde el propio Lalo Parra hasta los actores que posteriormente habían participado en la misma película *Supay*. Por otro lado, Miler había aprendido de la promoción de las películas de su primo, así como también había estudiado *marketing*. Al parecer ambos aspectos ayudaron en la confección de la campaña en la radio y televisión locales que desarrolló para su primera película. En esta promoción en medios locales logró una gran repercusión al utilizar un *spot* publicitario de una escena en que una madre regaña a su hijo, ordenándole que se coma su sopa, sino iba a venir el *cuco*. Al parecer se sustituía la figura del cuco por el supay, una figura inclusive más conocida y con una repercusión social mayor en el ámbito andino, como ya hemos anotado. Si bien la escena como tal no cuadraba en la narrativa principal del filme, se convirtió en un gancho, como relata Berrocal:

Por ahí decía [Miler], “esto tiene que ser, esta escena tiene que entrar”, ahí él se puso terco. “Pero esta escena no tiene continuidad”, nos peleamos. “No, Lucho, esta escena tiene que entrar porque esta escena vende”. “Sí, esa escena es clave.” [...] Si estábamos dirigidos al público común y corriente, llegamos al público que quiere las cosas masticables, no iba a conectar. Pero si cuando lo presentó en la radio y lo pasó por la televisión, fue un fenómeno... lo que grabamos y en la televisión pasó lo mismo (como un *spot*) cuando salía a la calle y como sabían que yo había grabado también, me fastidiaban, “el cuco, el cuco”. Me di cuenta que pegaba. (entrevista a Luis Berrocal - noviembre, 2010).

En una entrevista en el diario *El Peruano* (Carlín, 2013), Miler Eusebio comentó sobre el éxito rotundo de su filme, afirmando que la película llegó a tener alrededor de 400 000 espectadores en los tres años que va circulando y exhibiéndose en varias ciudades andinas, incluyendo Huancavelica, Abancay y Puno. Cuando se

estrenó en Huamanga, en mayo de 2010, la película se proyectó en el teatro municipal y en un colegio durante doce semanas en tres horarios seguidos.

El éxito rotundo del filme *Supay, el hijo del condenado* (2010) no tardó en generar una serie de películas que ya sea directamente o por coincidencia se remitieran también a figuras demoniacas, tratando de sumarse al éxito logrado por esta película. Quizás en primer término se podrían situar las películas *Vilchico* (2010) y *El aya tullu* (2010), que fueron realizadas en fechas muy cercanas a la producción del *Supay*. En el caso de *Vilchico*, la conexión es más patente porque el director, Julio Oré, había participado en la producción del *Supay* y posteriormente convence a los hermanos Prado, empresarios ayacuchanos, para producir esta película de forma rápida y con un interés de hacer plata. En el caso de la película a la que pude darle seguimiento durante el 2012, *Pueblo maldito* (2013), hemos visto cómo en las instancias de producción tanto Lalo como Piero estaban conscientes de que querían hacer una película para tratar de sacar plata y poder comprarse sus propios equipos. De tal manera, se habían planteado mezclar “todos los monstruos como si fuera los Avengers” como me lo mencionó en modo de broma Piero, para ver si funcionaba atraer a un público más popular. Esta situación es bastante particular porque se daba casi simultáneamente en varias películas que en un corto tiempo tenían como personaje principal una instancia del demonio. Abordaremos en una siguiente sección estas iteraciones de la figura del *supay*, el demonio o diablo, en estos filmes que coinciden en el tiempo que le estaba dando seguimiento a la producción de *Pueblo maldito* (2014). Sin embargo, antes hay que dar cuenta de una última y más reciente instancia de competencia por un personaje, en este caso proveniente de una leyenda urbana, para cerrar este recuento de las prácticas y repertorios en contención.

5.4.4 A que te gano, María Marimacha

La última instancia en donde se repitió esta situación de aprovechamiento desleal entre cineastas fue en el caso del personaje conocido como María Marimacha.

Según el relato que se cuenta sobre este personaje, María Marimacha sería una chica a la que su madre le había pedido que comprara carne para unos anticuchos, pero ella que gustaba de confrontar y lidiarse con los chicos, se había puesto a *timbear* (apostar) con unos niños en la calle. Al perder el dinero que se le había dado, no sabe qué hacer y pasando cerca de un cementerio, se le ocurre entrar para sacar un corazón de algún cuerpo que hayan enterrado recientemente. El relato prosigue con ella llevándose el corazón, pero siendo acechada por el cuerpo profanado que lo demanda de regreso. Esta versión de la historia me la había relatado Sary Medina, productora y esposa de Juan Camborda, enfatizando que era más vívido cuando se contaba en quechua, como ella lo había escuchado. Como varios de los relatos orales, esta historia también tendría varias versiones, con otros detalles importantes que apenas me percataría posteriormente.

Cecilia Rivera (1993) ha explorado esta figura de la María Marimacha en el contexto de una investigación sobre la identidad femenina en pueblos jóvenes en Lima. En las dos primeras versiones que se topó en Comas, contadas por un niño y niña a partir de lo que les habían contado su madre y sus hermanas, se presentan una serie de detalles de esta historia que incluye un final gráficamente más crudo y violento. La figura del cadáver, siempre de un hombre, acecha a María Marimacha en su casa pidiéndole que le regrese su corazón, pero en estas versiones termina entrando en su casa, descuartizando su cuerpo y esparciéndolo en los utensilios y cajones de la cocina. Cuando regresa su madre a la casa va encontrando la cabeza de María en la nevera, su pierna en el lavabo, su torso en el repostero, etc. Este recuento en la historia oral rebasaría hasta las más gráficas y sangrientas escenas en el cine ayacuchano, que ha sido también calificado como un *gore* andino (Villar, 2005). La propia investigadora pensó que estos aspectos más violentos podrían basarse en cosas vistas en TV o en situaciones de la violencia interna, pero era más bien un cuento muy difundido a través de los propios niños en los colegios y con arraigo en las zonas urbanas provincianas. Rivera argumenta que a partir de esta historia se presenta una forma de control social que no solo estaría dirigida a regular los comportamientos de niños traviesos que no obedecen a sus padres, sino

también específicamente al comportamiento que rompe los roles de género, la niña que se comporta como niño, que juega como ellos en la calle, que no cumple las tareas y roles de fémina:

La imagen de María Marimacha que nos hemos podido ir formando es la de un personaje ejemplar que es severamente castigado por apartarse del comportamiento adecuado esperado para ella: una niña obediente dedicada a las tareas femeninas. Adoptar el comportamiento masculino la hace merecedora de feroz y restaurador castigo (102).

Una versión de esta historia de la María Marimacha ya estaba siendo trabajada por Mélinton Eusebio. Cuando estuve en Huamanga en 2012, llegué a entrevistarlo y según me decía ya le faltaba muy poco para finalizar la película sobre María Marimacha, basada en esta leyenda que es más bien urbana. Sin embargo, él ya planteaba un giro a la historia al situarla en un contexto rural y también poniendo a María Marimacha como una adolescente:

[...] trata sobre María Marimacha, la leyenda urbana de la niñita que mandan a comprar corazones, se pone a jugar y se gasta la plata, y por temor de que su mamá le va a castigar, va al cementerio, saca el corazón de su abuelita, lo lleva a casa, lo fríen y comen todo y el alma en pena de la abuelita vuelve a pedirle a María Marimacha “dame mi corazón, María Marimacha”. Es una leyenda urbana, pero cuando a mí me lo contaron esa historia fue en la escuela, o sea, fue mi profesora de colegio, fue la primera de terror que me contó, entonces me gustó y siempre he tenido cierto interés por ese tema, pero la historia queda ahí, que la abuela vuelve a fastidiar a María Marimacha, tenía 7 u 8 años. Siempre me daba curiosidad qué ha pasado con María Marimacha de adolescente, de jovencita, si se había casado, no se había casado, qué ha pasado con ella. En verdad esa es la película, es la continuación de la leyenda y bueno pues, creo una María Marimacha de adolescente (entrevista a Mélinton Eusebio – noviembre, 2012).

En su página en Facebook había colgado varias fotografías de la filmación. De repente en 2013 apareció una película con el nombre de *María Marimacha*, que la habían realizado David Acosta, Jorge Gaitán y Julio Oré. Nuevamente se presenta una situación de competencia desleal en la esfera del cine ayacuchano. Dos de los realizadores fueron parte de la producción que Mélinton estaba tratando de finalizar en ese momento y habían sido previamente actores en el filme *Supay*. Se juntan la situación de actores que quieren pasar a ser directores con la competencia desleal y antiética. Como lo expresa el propio Mélinton cuando fue entrevistado en 2013 por Bustamante y Luna Victoria (2017b): “Estoy muy decepcionado de esa actitud. O sea, sí me parece que uno puede hacer las versiones que quiera de la leyenda; pero, sabiendo que hay una producción en camino, sabiendo que iba ser lanzada en agosto, me parece antiético, amoral” (p.104). En el año 2012 Mélinton había ganado el concurso de desarrollo de largometraje otorgado por la DAFO en torno a un proyecto relacionado con el tema del *bullying*. Lo interesante de este caso es que Mélinton Eusebio no se desanimó, sino que incluso aprovechó la situación para reconstituir o recombinar las historias en una nueva película. Todo parece señalar que pudo entretrejer las dos historias, o lo que podríamos llamar recombinar, con lo que terminaría siendo la muy exitosa película *Bullying maldito* (2015). Podemos remarcar cómo en su testimonio Mélinton menciona que vino a conocer la historia de María Marimacha por su profesora de colegio y cómo le interesaba imaginarse cómo sería su vida adolescente. Ambos aspectos ya nos señalan el contexto donde comúnmente se dan las situaciones de *bullying* a las que se referían en su proyecto. Cuando lo entreviste en 2012, la película que estaba armando seguía la figura de María Marimacha, pero ya estaba reconstituyendo la historia para crear la figura de la primera *serial killer* andina. Estrenada en 2015, había sido el último éxito en taquilla en el ámbito ayacuchano cuando estaba finalizando mi trabajo de campo principal en Huamanga. Luego fue proyectada en el Festival de Cine de Lima (2018). Como veremos más adelante, esta película nos permite trazar una posible tendencia futura en ciernes sobre las producciones ayacuchanas en busca de un éxito más allá del ámbito ayacuchano.

5.5 La repercusión de la película *Supay*: sus iteraciones filmicas y eficacias culturales en pugna

Cuando regresé a Huamanga en 2012, me encontré que se estaba presentando un preestreno de *Jarjacha 3*. El recuento de estas experiencias de exhibición será algo que trabajaremos en el próximo capítulo, pero es importante remarcar el éxito en su presentación en el contexto local. Nos plantea la gran eficacia social y cultural de estas películas en el contexto ayacuchano. ¿De dónde proviene esta gran eficacia en el contexto ayacuchano? ¿Se da para todas las películas ayacuchanas que tratan mitos andinos de figuras monstruosas, engendros que se asocian con el *supay* o el diablo? ¿Cómo buscan lograr un éxito en sus películas? ¿Este éxito aplica para otros repertorios u otras instancias fuera del ámbito local ayacuchano?

Como ya hemos remarcado, se puede identificar toda una serie de películas que siguen a la figura de las jarjachas, desde la primera película de Mélington Eusebio, *Jarjacha, el demonio del incesto*, hasta la mencionada tercera parte de la trilogía de Palito Ortega, *Jarjachas 3*. Estas películas han sido foco de algunos estudios (Castro, 2016; Cano, 2010; Sánchez Tejada, 2015) y son también las películas más conocidas de la producción ayacuchana en relación a figuras mitológicas. Sin embargo, hay una serie de películas que podemos situar directamente alrededor de la figura emblemática del *supay*, que no han sido exploradas aún. La eficacia social que estaría en juego en estas distintas producciones nos muestra los matices y capas de performatividades que están en pugna. Se entrelazan lo que denominamos como la performance cultural andina con instancias que hemos discutido anteriormente sobre la performatividad cinematográfica y la performatividad medial.

Al plantearnos una aproximación a la figura del *supay* en el cine ayacuchano, no nos estamos desligando de la importancia que tuvieron y siguen teniendo las películas en relación a otras figuras mitológicas, como principalmente han sido las relacionadas con las *jarjachas*. Más bien, estamos tomando este caso particular

porque coincide con el trabajo de campo que hemos realizado y a la vez nos señala una prevalencia del aspecto demoniaco, al que hacen referencia incluso las películas de *jarjachas*, *pishtacos* y condenados, caracterizándolos todos como engendros del demonio o con cualidades demoniacas. Las referencias e iteraciones de lo demoniaco abundan en la forma cómo los cineastas ayacuchanos hacen alusiones en los propios títulos de las películas: *Jarjacha, el demonio del incesto*; *La maldición de los jarjachas* y *Jarjachas 3*, que se convierte en *El demonio de los Andes* (los énfasis son míos). También están las que hacen referencia a los pactos con el diablo o con figuras demoniacas como *Vilchico, el pacto*, *Aya tullu, la maldición del demonio*, o las más reciente *El pacto*, e incluso la película *Pueblo maldito: el mal está en ti* hace referencia a una maldición caída en un pueblo andino por la presencia de los engendros del demonio, finalizando con una confrontación con el mismo diablo. Se podría asociar esta prevalencia del carácter demoniaco en las películas a una combinación que ya habíamos sugerido anteriormente entre lo que Taylor (2000) planteaba sobre cómo se habían adoptado bajo la figura del *supay* toda una configuración de previas creencias indígenas de diversas entidades que la Iglesia y los evangelizadores habían confundido y subsumido bajo la figura demoniaca, y la prevalente presencia actual de la figura del demonio en toda Iberoamérica (Lopez y Millones, 2013). En esta recopilación sobre el demonio en Iberoamérica, Millones remarca la multitud de relatos relacionados con este personaje por todo aquel territorio, constatando que el diablo “como antiguo guerrero derrotado, está lleno de historias; como un dios en su etapa oscura, aun muestra poderes; como ser perseguido, tiene muchas caras y muchos nombres” (Millones, 2013). Al mismo tiempo, podemos señalar la importancia de la figura del demonio, el diablo y la presencia de lo demoniaco como una característica recurrente del género cinematográfico de terror (Schreck, 2001). Nuevamente vuelven a entrecruzarse varios repertorios y performatividades culturales en el caso de la figura del *supay*.

A partir del éxito de *Supay: el hijo del condenado* (2010), algunos otros realizadores o actores intentaron agarrarse de la fama de esta película para sacar partido y ganar

económicamente. En estos términos, parecería que películas como *Vilchico, el pacto* (2010), que salió en el mismo año que la misma *Supay*, o incluso *Aya tullu, la maldición del demonio* (2010), intentaron sumarse al éxito de *Supay*. Este fenómeno no solo se da en el contexto ayacuchano. En un momento posterior, en Lima y alrededor del Perú en el circuito comercial de multicines, la película *Cementerio General* (2013) también generó una gran acogida, fue un éxito de taquilla a nivel nacional como lo apunta el propio *box office*, con 747 115 entradas vendidas (boletín Infoartes N°2). Posteriormente varias producciones parecen haber tratado de promoverse en el mismo género de esta película de terror/suspense como estrategia de éxito comercial, con relativa efectividad. En esta tendencia se podría situar a *La cara del diablo* (2014), e incluso, como veremos más adelante, a la propia *Jarjachas 3*, de Palito Ortega, cuando cambia de nombre a *El demonio de los Andes* (2014) para presentarla en cines comerciales de Lima.

5.5.1 *Vilchico y Aya tullu*

Como parte de mi trabajo de campo en 2010 fui a ver la película *Vilchico* (2010) en una de sus últimas presentaciones, pero no había casi nadie en el Cine Municipal de Huamanga. Posteriormente varios realizadores me comentarían sobre algunos de los problemas que presentaba esta película. El relato de *Vilchico* no era una historia tan conocida y popular como la figura del *supay*, pero también la película tenía muchos problemas en el manejo del lenguaje audiovisual, desde cómo está siendo contada la historia, la falta de cuidado en el vestuario y problemas en la misma puesta en escena. Cuando recababa la opinión de los cineastas en torno a esta película, Lalo Parra me contó en qué consistía el cuento de *Vilchico* y su relación con los arrieros:

[...]viajeros que llevan mercaderías a Lima en caballos, en mulas. Ese pataque viajaba, claro, no tiene plata, por ahí está el otro pata que hace el pacto con el diablo, pedía porque él veía que el otro tenía cosas que el otro no tenía. Era más o menos pobretón. Entonces se va a la iglesia de la

Merced, [ahí] está San Miguel Arcángel pisando al diablo, el diablo es Vilchico. [...] Vilchico le dicen al diablo. Entonces él va y le pide a Miguel Arcángel, en eso ve al diablo, y como siempre ha visto hablar del diablo, “¿y por qué no le pido al diablo?”, tanto que le pido a Dios y todos y no me hacen un milagro, sigo fregao. Le pide al diablo, Vilchico, de repente le pone su velita y le pide a Vilchico. Y poco a poco van mejorando sus cosas, su negocio, su casa, con sus cosas. El confía en Vilchico. Entonces va otro día, en un momento se le presenta el Vilchico en un lugar desolado, porque él también viajaba, era arriero (entrevista a Lalo Parra - noviembre, 2010).

La película hacía una alusión muy breve a este contexto del mundo de los arrieros al principio del filme, pero después totalmente se perdía. No parecía que estuviera haciendo una buena adaptación fílmica de esta historia, cuando esa relación con los arrieros y el mundo mítico andino es muy importante en el relato sobre Vilchico. García Miranda (2019) recoge un testimonio oral sobre esta relación de los arrieros encomendándose a entidades o almas de los caminos:

Al coincidir los arrieros en una pascana o tambo para descansar luego de una jornada de viaje, durante las tertulias nocturnas, mientras cuidaban sus acémilas, conversaban entre sí y preguntaron al arriero, ¿por qué no había tenido accidentes? Querían conocer los secretos. El arriero afortunado les respondió que no tenía accidentes porque siempre se encomendaba a las almas del purgatorio y que ellos le protegían.

Estos recuentos sugieren la estrecha relación que existe entre los arrieros y el pedido a alguna entidad o deidad como una creencia arraigada en estas prácticas relacionadas con los caminos entre pueblos andinos, así como sería la apacheta como una forma de ofrenda a la Pachamama y deidades tutelares de las montañas (Cerrón-Palomino, 2008; Cardona Rosas, 2019). No obstante, esta relación estrecha con las prácticas de los arrieros, estos aspectos no están contemplados en la narrativa de este filme. Al mismo tiempo, me comentaba Lalo, se había

adaptado mal al contexto histórico, porque la vestimenta no se adecuaba al tiempo en que comúnmente se enmarca esta tradición oral. En *Las tradiciones de Huamanga* (1995), Mata Peralta cuenta una historia sobre *Vilchico*, el diablillo que está en los pies del arcángel San Miguel. El cuento gira en torno a un hombre, D. Pérez, que se ha peleado con otro casi desfigurándole la cara y está en la cárcel, esperando a ser enjuiciado. Mata Peralta sitúa la historia en 1917. Junto con estos problemas en la adaptación fílmica del relato oral, estaría el factor de que la mayoría de personas no conocen la historia:

[...] la conocen los antiguos, los chicos casi no. La juventud ya no conoce. Siempre el nombre queda, ¿no?, en algún momento los papás han comentado. Claro, no le han contado tal vez la tradición Vilchico. Como decir jarjacha, una cosa la gente que se convierte en llama, a veces cuentan, un poco cuentan (entrevista a Lalo Parra - noviembre, 2010).

Entonces surge un cuestionamiento al alcance del propio relato de Vilchico, cuando tiene una menor repercusión social en el contexto huamanguino. Como veremos en el próximo capítulo, otras personas también criticarían la adaptación de esta película, tanto cineastas como figuras del mundo cultural de Huamanga. A la par, Lalo me comentaba sobre cómo han querido hacer una segunda parte, pero ya el producto había tenido muchas fallas y críticas:

[...] Y también ha querido hacer la segunda parte. Por eso lo terminé como para hacer una segunda parte, pero no creo que haga una segunda porque ya le han comentado fuerte. No hablé con el mismo director, hablé con los actores. Pero no lo conozco al productor. Uno de los actores me dijo que le iba a hablar al productor para trabajar, “con usted hubiéramos trabajado”, me dijo (entrevista a Lalo Parra – noviembre 2010).

Algo parecido ocurrió con la película *Aya tullu* (2010), que fue realizada por algunos integrantes del equipo que participó en la primera película del *Supay*. En esta

ocasión, se presenta un mito que, si bien tiene paralelos en el contexto andino sobre los gentiles, tiene su propia manifestación en el pueblo de Quinua, de donde provienen los realizadores. Nuevamente, la repercusión del mito parece circunscribirse al ámbito más local, no obstante dentro de la película se haga alusión a la figura del condenado que va en búsqueda de su amada. Esta película tuvo muy poca acogida por varias razones: desde lo que sería una limitada repercusión del propio mito o leyenda, lo que limitaría su eficacia social como performance cultural, pero también intervenía el descuido en la puesta en escena y en los aspectos cinematográficos que habían criticado varios cineastas.

Esta repercusión o ámbito de apego social de un determinado mito o figura mitológica es también remarcado por Mélinton Eusebio cuando me comentó sobre la diferencia en la circulación entre su primera y segunda película:

Almas en pena lo he llevado a presentar en casi todos los departamentos de la serranía. He llegado a Cerro de Pasco, Ancash, Huancayo, Cusco, Abancay, Andahuaylas, he llegado a casi toda la serranía con *Almas en pena*, es un tema más general. *Jarjacha* lo conocen aquí como en Abancay, pero en otros lugares no está como muy difundido. El alma sí, es algo genérico, en toda la serranía hay historias de la mujer de blanco y todo eso (entrevista a Mélinton Eusebio – noviembre, 2012)

Entonces parece existir una escala de eficacia social en los repertorios sobre figuras mitológicas dentro del ámbito ayacuchano e incluso en el espacio del sur andino, teniendo algunos repertorios culturales y figuras mitológicas más prevalencia y repercusión en el público ayacuchano que otras figuras más restringidas a contextos locales o momentos históricos. Tanto las figuras de *Vilchico* y *aya tullu* no tienen una extensión amplia de repercusión y eficacia social en comparación con las figuras de *las jarjachas*, *pishtacos* y *supays*. Ahora bien, como estamos explorando a través de este capítulo, la acogida y desempeño de estos repertorios también se

entrelaza con otras performatividades que influyen en sus adaptaciones cinematográficas, difusión mediática y alcance para otros públicos.

5.5.2 Pueblo maldito, el mal está dentro de ti...

Lalo Parra y su hijo Piero no se habían planteado esta película, *Pueblo maldito*, como una continuación de la figura del supay o el supaywawa (el hijo del demonio), puesto que no seguía directamente a un personaje parecido. No obstante, se situaba en un espacio rural, un pueblo andino sin nombre y en un tiempo inmemorial y lejano, acechado por los engendros del demonio. También parecía hacer alusión a un periodo dentro del régimen de haciendas y peonaje. Como me daría cuenta al revisar el guion del filme, Lalo y Piero habían combinado una serie de referentes literarios y fílmicos junto con alusiones históricas para confeccionar este relato fantástico en forma de una gesta de un exsacerdote que junto con su acompañante enano se enfrentarían a una serie de entes malignos para poder salvar al pueblo de una antigua maldición. En la propuesta que elaboraron para el concurso exclusivo para regiones, Lalo hacía referencia al personaje del exsacerdote que ha perdido su fe, protagonizado por Mel Gibson en el filme *Señales* (2002), así como al personaje del León de Natuba de la novela *La guerra del fin del mundo* (1981) del conocido escritor Mario Vargas Llosa. La película *Pueblo maldito* se enmarcaba en un ambiente apocalíptico, en donde las huestes del diablo se estaban apoderando de este poblado andino. El filme termina con un enfrentamiento del exsacerdote con el mismo diablo, que fue filmado en el mirador del cerro Picota.

El demonio era quien controlaba todas las jarjachas, pishtacos y condenados que habían invadido este pueblo atrapado en una antigua maldición. Todos estos seres aparecían como entes endemoniados. En el filme se ve cómo el propio cura del pueblo había pactado con el demonio y sería el personaje de Lalo el único elegido para romper esa maldición desde tiempos inmemoriales. Durante toda la película, el pueblo se ve amenazado por los engendros del demonio, en forma de jarjachas, pishtacos y condenados. Se entrelazan varias líneas narrativas en torno a estas

figuras míticas, desde el padre que comete incesto con sus hijas y se convierte en jarjacha, hasta el chico que deambula con su enamorada sin darse cuenta de que se había convertido en un condenado al ser asesinado por su propio padre cuando estaba robándole. Esta última instancia se relaciona directamente con un relato oral recogido por Morote Best (1988) sobre la huida mágica.

Como hemos relatado en el capítulo 3, la película también hace una referencia a los tiempos de haciendas y las relaciones de explotación hacia los indígenas por parte de los gamonales. En esta parte es que entra a calar el personaje de la *uma* como una entidad que termina por exterminar a estos personajes, incluyendo al actor/investigador en su rol de un hacendado misógino, racista y mata-indios. Esta múltiple alusión a varias figuras y líneas narrativas desviaba y cargaba la narrativa principal del filme. Esta característica barroca no es un aspecto único de esta película, pero es también compartido en el quehacer cinematográfico de muchas películas regionales. Es un aspecto que tiende a distinguir el tratamiento de algunos filmes, pero a la vez dificulta el seguimiento de la trama principal. Ha sido criticado en algunos análisis breves de los filmes regionales por falta de lógica o causalidad (Bustamante y Luna Victoria, 2015). Estas características afectaban el desempeño cinematográfico, o sea, la eficacia de la performatividad cinematográfica.

Al revisar el guion que conformaba parte de la propuesta que habían confeccionado para concursar en una de las convocatorias del concurso para cines regionales, podemos percatarnos que Lalo quería contar una historia sobre el conflicto entre el bien y el mal en un pueblo que parece estar en la región andina. Sin embargo, no sabemos cuál es el nombre del pueblo ni tampoco con precisión en qué tiempo se sitúa precisamente la narrativa. Originalmente, Piero había investigado sobre el tiempo en que los jesuitas habían estado en Ayacucho, pero descartaron hacer una película de época porque les parecía algo totalmente imposible en el contexto ayacuchano. No veían posible replicar ambientes históricos con todas las construcciones y cables que ahora tenía la ciudad. Por otro lado, Lalo sí da cuenta en la propuesta de la película el hacer alusión al tiempo de la violencia interna:

También al ser una película de arraigo regional (Ayacucho) nos adentramos a los antecedentes del terrorismo y mostramos la matanza, las desapariciones y las reacciones de sus autoridades, todo esto reflejado en la manera de proceder del clérigo del pueblo, cuando a pesar de tener mucho poder en el pueblo, jamás actúa en consenso con ellos y se mantiene hermético haciendo caso a su convicción religiosa y desvirtuando el propósito propiamente dicho en la biblia.

Al mismo tiempo, aparecía la alusión en las imágenes de las múltiples tumbas que se andaban cavando, el acecho constante de las jarjachas y pishtacos, y la huida de la población al campo como forma de resguardarse de estos ataques. Si bien este había sido un interés por parte de Lalo, que incluso en un momento se lo había planteado de forma más evidente, no quisieron enfatizar esta alusión más directa en el filme. Sin embargo, todo el filme está plagado de un atmosfera oscura y lúgubre, en que los pobladores están siendo acechados constantemente por los engendros del demonio. Lalo remarca que su interés era enfatizar la lucha entre el bien y el mal, personificado en el exsacerdote que batalla por descifrar cómo romper el maleficio del pueblo en contra de estos engendros del demonio.

La combinación de múltiples líneas narrativas y figuras míticas hacían confuso el seguimiento de la narrativa principal del filme. Si bien Lalo y Piero habían querido juntar varias de estas historias relacionadas con figuras míticas monstruosas apelando a un público más popular y al supuesto apego de estas historias, se juntó con el momento en que el Teatro Municipal de Huamanga fue cerrado porque se estaba remodelando todo el edificio de la municipalidad. Entonces el objetivo de poder lograr una mayor repercusión de público al juntar varios elementos en la película se vio también aquejado por la limitación del espacio principal para la exhibición de las películas ayacuchanas en el mismo Huamanga. Se entrelazan dos situaciones adversas: por un lado, la eficacia de una construcción narrativa compleja tratando de enlazar demasiadas historias paralelas, y por otro lado, la falta de acceso al espacio predilecto de exhibición para las películas ayacuchanas dentro de Huamanga. Nos encontramos nuevamente con una serie de performatividades en juego, desde la performance cultural en la búsqueda de un éxito local a través

de un entramado de varias figuras mitológicas, la performance cinematográfica en poder trazar múltiples líneas narrativas en la confección del guion y la puesta en escena, así como la performance medial en la dificultad de poder acceder al espacio predilecto para la exhibición.

Ahora bien, el filme *Pueblo maldito* finaliza con el enfrentamiento del monje (interpretado por el mismo Lalo Parra) con el diablo en un descampado de La Picota, en donde puede romper con la maldición del pueblo gracias a la ayuda de su compañero enano. Es emblemático que escogieran representar esta escena en el monte La Picota, al tener este espacio una importancia para el carácter católico de la ciudad, donde se sitúa la cruz de la paz, supuestamente alineada con la catedral de Huamanga, y se lleva a cabo el vía crucis en la Semana Santa de Huamanga. En el epílogo del libro *Cuernos y colas: reflexiones en torno al demonio en los Andes y Mesoamérica* (2013), Millones menciona al discutir la relación que se implanta entre el demonio y las montañas en el espacio andino: "...la montaña es entendida como un ser que vive y compite con los cerros vecinos para ejercer su dominio (patronazgo) sobre las comunidades circundantes." Más adelante complementa:

La percepción de la sacralidad prehispánica de los cerros fue descubierta de inmediato por los sacerdotes españoles, lo que también es una razón más para que las cumbres se coronen con cruces, especialmente aquellas que ejercían patronazgo sobre las comunidades cercanas a la sede parroquial. (427)

En un breve inserto en su estudio sobre los cambios y prácticas de consumo en Huamanga, al que hemos hecho referencia al principio de este capítulo, Ludwig Huber (2000) menciona cómo han encontrado en los montes circundantes de la ciudad grutas que se usan como buzones de pedidos, deseos y milagros para varias entidades, incluidas el Señor de La Picota:

Hombres y mujeres de los sectores populares, y también gente de saco y corbata y estudiantes universitarios —los mismos que los sábados bailan rock

o tecnocumbia—, dejan cartas en las cuevas donde cuentan sus penurias y piden solución (53).

Entonces nos encontramos nuevamente con una población andina migrante hacia los asentamientos humanos que se fueron formando alrededor de Huamanga debido a la violencia interna en sus pueblos de origen, que trae consigo varias de estas creencias sobre las montañas y sus deidades tutelares⁵⁹. Al mismo tiempo, se presentan las concepciones y prácticas ampliamente extendidas en varios poblados andinos del culto a las montañas, que se trasfiguró con la sacralidad de las cruces, impuesta según Millones a partir de la segunda parte del periodo colonial. Lo cual se entrelaza con la temática de la batalla entre el bien y el mal, el poder de la fe vs. las fuerzas del demonio, que ha sido múltiples veces iterada como un tropo en filmes de terror (Miller y Bowdoin, 2017) y que ahora se iteraba en la película ayacuchana *Pueblo maldito*. Este entrelazado de citas, recitaciones, combinaciones y transformaciones de relatos, espacios, tropos y figuras míticas constituyen varias capas de repertorios que se van iterando así como transformando en los filmes ayacuchanos. Las eficacias culturales en el público ayacuchano no estarían solo relacionadas a la puesta en escena de estos repertorios y al afecto generado para estas audiencias, sino también en la forma cómo se iteran, y se recitan creencias y prácticas rituales encarnadas en los espacios andinos donde transcurren las escenas de las películas. En otras palabras, tomando la perspectiva que presentamos sobre la encarnación social de los espectadores, propongo que los afectos y efectos generados por los filmes en las audiencias locales no solo se deben principalmente a una identificación con las historias, los personajes y lugares que se muestran en las narrativas de las películas, sino que están encarnadas en las memorias corporales y afectivas de estas audiencias.

⁵⁹ Varias creencias sobre entidades sobrenaturales, almas, pactos con el diablo y espíritus estaban ya presentes en la población mestiza de Huamanga, como se puede remarcar en los relatos recogidos por Mata Peralta y otros autores ayacuchanos y huantinos. Quizás se puede plantear que con la migración más extendida algunas de estas creencias se ven revitalizadas en el contexto urbano huamanguino, que siempre ha tenido una influencia de la presencia religiosa y la confluencia de cosmovisiones andinas, de diversas leyendas de la época prehispánica y mitos andinos.

5.5.3 *El pacto*

En el momento en que estaba dándole seguimiento a la presentación de la película *Ana María, la voz del valor* en Huamanga durante 2014, me encontré que estaban grabando la película *El pacto*, que sería la primera película realizada por Jaime Pacheco, quien había participado como camarógrafo y editor de varias películas desde el principio del cine ayacuchano. Me comentaban que se trataba de una película de época que muchos habían pensado que sería imposible realizar en Huamanga porque había muchas estructuras nuevas, cables eléctricos en las calles y mucho tránsito. Supuestamente la historia estaría basada en un relato del escritor Mata Peralta, una adaptación fílmica de este relato al cine, que cuenta sobre un pacto con el demonio por un hacendado, la concepción más clásica del pacto con el demonio, para ofrecerle un deseo a cambio de su propia alma. Si bien la historia tenía esos elementos del pacto con el demonio, se planteaba en épocas previas a la violencia política acontecida en Ayacucho, incluso parecía ubicarse en los años 40 en Huamanga con un trasfondo del contexto de haciendas. Esta situación nos señala una búsqueda de otras narrativas que traten aspectos de la historia de Huamanga previos al momento del conflicto armado interno. Se estaría mostrando una nostalgia hacia estas épocas previas que el trabajo de Trinidad (2013) ha remarcado que están presentes en los discursos y referentes a la historia colonial de Huamanga: “lo colonial va más allá de lo físico y externo... la arquitectura colonial pone de manifiesto un efecto emocional e ideológico, tanto en los visitantes como en quienes viven la ciudad” (p.9). Incluso podríamos remitirnos al caso del archivo fotográfico del fotógrafo Baldomero Alejos, que muestra el tiempo de las familias terratenientes de principios del siglo XX, representando a una elite ayacuchana. Como remarca Trinidad (2013), este archivo ha sido tomado como una muestra de un “Ayacucho en un clima de paz previo a los años oscuros de la violencia política” refiriéndose directamente a cómo se presenta la web de esta iniciativa archivística. Al comentar el libro editado sobre una exposición de este archivo fotográfico, *Baldomero Alejos, Ayacucho 1924-1956*, Trinidad concluye que hay un interés por

mostrar “el otro Ayacucho, con el fin de desempañarlo de la sangre y el terror” (p. 286).

Posteriormente, en una presentación que hizo el director Jaime Pacheco de esta película en el CAFAE en Lima, comentaba que esta sería su primera y última película debido a las malas actitudes que expresaron algunas personas en medios sociales sobre la película. Además de ser camarógrafo, Pacheco también alberga un interés como fotógrafo profesional en la arquitectura colonial de Huamanga y la fotografía paisajística de diferentes lugares de Ayacucho. Participa en foros en Facebook relacionados al tema del resguardo y patrimonio del pasado colonial y señorial de Huamanga, como por ejemplo la página “Recuperación de la ciudad de Huamanga”. No obstante, se ha desempeñado como camarógrafo para diversos documentales y reportajes de COMISEDH⁶⁰, que tratan varios casos de exhumación y matanzas en el periodo de la violencia interna vivida en Ayacucho. Si bien tanto en la película como en su práctica fotográfica alberga un interés por mostrar estas facetas pasadas de la ciudad y la historia huamanguina, nos parece que la película también se propone contar una historia que estaría enmarcada en las postrimerías de un cambio social y un auge modernizador alrededor de los años 40 que provenía de influencias externas y chocaba con las formas feudales de la hacienda y las prácticas del peonaje.

La película es un drama de época con un elemento sobrenatural que mostraba la figura de una bella joven —recientemente graduada como doctora— que regresa a Huamanga y se enfrenta al orden aún prevaleciente de la hacienda. La joven doctora se enfrenta al chantaje del hacendado que amenaza a su padre agricultor con quitarle sus tierras si no se casa con él. No obstante las penurias y conflictos

⁶⁰ La Comisión de Derechos Humanos, COMISEDH, es una asociación civil sin fines de lucro, con 40 años de experiencia en la defensa y promoción de los derechos humanos y la afirmación de la ciudadanía y la democracia en el Perú. Tiene una oficina desconcentrada en Ayacucho y ha llevado a cabo un trabajo arduo en la identificación de entierros y el seguimiento de las recomendaciones de la CVR. Jaime Pacheco ha realizado varios de los documentales que dan cuenta de estos trabajos en casos específicos por parte de esta institución junto con la población ayacuchana.

con el hacendado, al final se ve cómo toda su familia se muda a la capital, mostrando la ansiada modernidad que le ofrece el ámbito urbano a diferencia del campo ayacuchano y sus aún retrógradas formas del régimen de haciendas y relaciones feudales de padrinazgo. Ahora bien, en esta película se muestra una visión idílica de la urbe como un espacio para escapar de esas relaciones de subyugación, opresión y violencia sexual relacionadas con el orden de la hacienda. Esta producción nos dirige al interés que muestran varios cineastas por contar otras historias más allá de las jarjachas y los recuentos de la violencia interna. No obstante este interés en situar la narrativa en este periodo y aludir a estos deseos modernos de superación, la película aún sigue inmersa en esta iteración de figuras mitológicas, en este caso con el motivo del pacto con el demonio. En el caso del cine de *Nollywood* que comentamos en el capítulo 3, se da también toda una serie de películas en relación con el pacto con el demonio. Sin embargo, se muestra como una forma de adquirir más prestigio y dinero en los negocios, lo cual expresa los deseos de lograr un éxito rápido por parte de una población urbana (Colleyn, 2011). En cambio, en el caso de *El pacto*, la película parece convertirse en una crítica de las previas relaciones feudales de peonaje y subordinación del régimen de la hacienda frente a lo que comprendería la modernidad de principios de siglo XX tanto en las formas de vestir, las oportunidades para los jóvenes de viajar a otros lugares y las oportunidades para las mujeres de acceder a la profesionalización. Al mismo tiempo se presentaba el augurio de la urbe como un cronotopo idílico: una forma de escape de este mundo retrogrado y opresivo del campo huamanguino. No está claro si el realizador lo propone abiertamente, pero el momento en que sitúa la historia coincide con la crisis en las haciendas en la década de 1940 y la migración de varias familias a la capital (Zapata, Pereyra y Rojas, 2010). Nuevamente, percibimos cómo las películas ayacuchanas hacen referencia o aluden a escenarios y contextos históricos particulares de Huamanga. Existe entonces una reconversión, iterabilidad y citacionalidad (McKenzie, 2001) de diversos escenarios y repertorios andinos durante toda la historia reciente del cine ayacuchano.

Hay ciertos repertorios que están más extendidos en las regiones andinas, especialmente en el sur andino, que se comparten con otras regiones, pero a la vez hay ciertas historias y relatos más circunscritos a ciertas localidades o que no tienen una repercusión extendida actualmente. Al mismo tiempo se abre la posibilidad de que un personaje, una figura mitológica o repertorio también llegue a ser extendido o difundido con una mayor amplitud. Estas situaciones constituyen parte del carácter performativo de los repertorios andinos en su circulación, iteración y transformación en el contexto contemporáneo de modernidades locales. En los casos que hemos mencionado en torno a la figura del *supay*, se da una gama amplia de representaciones y transformaciones en cómo se itera esta figura mítica. Nos presentan también un interés por indagar no solo en otras narrativas basadas en figuras míticas o leyendas sino en indagar en otros periodos de la historia de Huamanga. Hay un interés por varios realizadores de encarar otras temáticas y personajes fuera del ámbito mítico, más allá de las tratadas en clave de terror. En este acercamiento a los repertorios andinos, en el cual nos hemos centrado sobre las figuras mitológicas principales que han surgido en la cinematografía ayacuchana, no podemos tocar estas otras instancias, que comprenden producciones que van desde documentales a largometrajes de ficción⁶¹. Si bien no son tan numerosos o conocidos como los que exploramos en este capítulo, nos dirigen a una búsqueda por querer sobrepasar algunas de las tendencias principales en la producción, más allá de las referencias a figuras mitológicas o situaciones de la violencia interna. Sin embargo, chocan con los intereses y apegos que se les atribuyen a las audiencias locales en sus gustos por el género de terror con figuras míticas, o los dramas y melodramas en torno a situaciones de la violencia interna. Esta construcción por parte de varios cineastas de los gustos de las audiencias ayacuchanas se enfrenta a los propios intereses de los realizadores ayacuchanos. Es una encrucijada que me expresaron Piero Parra y Juan Camborda, así como

⁶¹ En una versión previa de este capítulo, se había incluido una sección en torno a estos repertorios y películas ayacuchanas “más allá de las jarjachas y pishtacos”, que encaraba algunos casos e intereses de los cineastas por sobrepasar estas dos tendencias principales en el cine ayacuchano. No se ha incluido por razones de extensión y de poder mantener los argumentos principales en este capítulo.

algunos actores jóvenes que están queriendo incursionar con sus propios proyectos.

Al mismo tiempo podemos identificar un interés por traspasar las fronteras de Huamanga a partir de repertorios de monstruos míticos en clave de película de terror para cines comerciales a nivel nacional y los intentos de abarcar otras temáticas, géneros y posibles avenidas de películas para circuitos de festivales. Ahora bien, estas tendencias muchas veces se pueden mezclar o incluso tienden a entrelazarse. En las instancias de dos películas recientes, muy exitosas dentro del ámbito local ayacuchano, *Jarjachas 3* y *Bullying Maldito*, se observa cómo este interés por sobrepasar el espacio local va a la par de transformaciones y re combinaciones en los filmes. Este último eslabón del recorrido que estamos explorando está ligado a prácticas de reconversión y re-edición que están presentes desde principios de la producción ayacuchana.

5.6 Re-ediciones, Reconversiones y búsqueda de éxito cinematográfico

Desde los principios de la producción ayacuchana hay un interés, quizás no tan explícito, de los propios realizadores por mezclar, reconstituir, referenciar o re-editar sus producciones. La práctica particular de la re-edición se ha dado desde la primera película, *Lagrimas de fuego*, que como ya habíamos visto, “ni tontos, ni perezosos”, reeditaron insertando un fragmento del reportaje de Magaly Medina sobre el caso de los pandilleros en Huamanga, con escenas supuestamente de la propia película. Aunque en el relato que hace de esta situación en su tesis, Rocío Trinidad (2013) presenta que el programa de Medina más bien utilizó tomas de un video institucional que se había realizado para una ONG. Esta película, como hemos visto anteriormente, está inmersa en una larga historia de tensiones entre los integrantes de su producción⁶². Desde entonces, los cineastas tienden a retocar y reeditar sus

⁶² Según lo recopilado por Bustamante y Luna Victoria (2015), se dieron dos versiones de la película dependiendo de las cintas originales que cada grupo de la producción se habían llevado, por un lado, José Huertas y Lucho Berrocal como Wari Producciones, y por otro lado Mélinton Eusebio.

películas. Junto con esta práctica se da el caso de los preestrenos como instancias en que se muestra la película y nuevamente se modifican aspectos de la misma. Aunque ya me había percatado que esta práctica estaba presente en varias producciones, no fue hasta las últimas películas ayacuchanas que me di cuenta de su prevalencia. Podría pensarse que no hay nada especial puesto que toda película pasa por un proceso de edición, montaje y remontaje/reedición. Hay las famosas versiones del director, *director's cut*, que no salieron a la luz en su momento por presiones de las grandes casas productoras, o las nuevas reediciones de películas que ya fueron exhibidas en décadas pasadas, entre otras situaciones. Si bien esta práctica no se da en todas las producciones, consiste un aspecto importante para producciones que tratan de posicionarse en otros ámbitos o que responden a críticas del propio público local y de otros cineastas. Entonces, este es un aspecto importante para considerar dentro de lo que denominamos como la performance cinematográfica.

En el caso de *Ana María, la voz del valor*, la última película de Piero Parra como realizador, la versión presentada en el CC-CAFAE en Lima fue diferente a la que había visto en Ayacucho cuando le di seguimiento a la primera presentación de la película en mayo de 2014. En esta nueva versión se daba más énfasis a la historia de la niñez de la protagonista, que estaba basada en la biografía de la propia cantante vernácula Ana María Enrique. En las primeras escenas de la película se cuenta su vida, mostrándola como una niña junto a su hermana, viviendo con un familiar después de que habían quedado huérfanas por la muerte de sus padres, al parecer en un ataque a su vivienda durante el tiempo de la violencia interna. Posteriormente se les presenta huyendo del maltrato por parte del esposo de su pariente. Se hace uso de una disolvenca entre las dos actrices de distintas edades que la interpretan cuando es más niña, cuando es adolescente y finalmente con la misma Ana María interpretando su propio rol. Piero Parra me explicó que, así como en la pintura, siendo el también artista plástico, donde reutilizas los lienzos, en esta

Recientemente, en el 2015, Mélinton Eusebio anunciaba una nueva reedición de la película en mejor calidad, que fue presentada en el Festival Regional 2016. Damos cuenta de esta reedición y presentación más adelante en esta sección.

película sentía que había más cosas que reelaborar o que le hubiera gustado hacer de otro modo, pero siempre el tiempo y el presupuesto no le alcanzaba. Varios cineastas ayacuchanos se expresan de la misma forma, desde Lucho Berrocal hasta Palito Ortega, pero los momentos en donde se dan estas reediciones dependen de las circunstancias en las cuales los realizadores están tratando de mover o circular sus películas en nuevas presentaciones y otros circuitos de exhibición, como veremos en los dos ejemplos más recientes. Son en estos ámbitos donde entran a calar otras performatividades que juegan un rol importante en los esfuerzos de los cineastas por buscar el éxito a través de formas de *marketing* y modificación en los propios filmes.

Recientemente se ha dado una nueva presentación de la película *Ana María* el 30 de diciembre de 2018, pero le cambiaron el nombre a *Abandonada por el destino*, con la descripción que enfatizaba “la triste historia de Anita, una niña huérfana víctima del terrorismo que lucha contra las adversidades por cumplir sus sueños” (tomado del poster promocional en Facebook, el 18 de diciembre de 2018). Esta forma de marketear la película parecería aludir más hacia un drama familiar o a un melodrama relacionado con el contexto de la violencia interna, quizás pensando en tener un mayor efecto en el público ayacuchano.

En 2016 se anunciaba un nuevo reestreno de *Lagrimas de fuego* celebrando los veinte años de la película y como homenaje a José Huertas “Martillo”⁶³, codirector junto con Mélinton Eusebio de este filme. El mismo Mélinton aparecía en su página de Facebook anunciando el reestreno y enfatizando que era una copia que había digitalizado y mejorado con las herramientas actuales digitales, a la vez de la incorporación de algunas escenas que no fueron incluidas en la primera versión.

⁶³ El realizador y director de teatro José Huertas Pérez falleció en enero de 2016. Como hemos relatado previamente, desde el principio de la producción de la película *Lagrimas de fuego* se ha suscitado en varias ocasiones una tensión sobre la autoría y los roles dentro de esta primera producción ayacuchana.



Fig. 14 Nuevo poster anunciando reestreno de *Lágrimas de fuego* para noviembre de 2016

Según los diversos recuentos de esta producción, existen varias versiones del mismo filme porque al final resulta que tanto Lucho Berrocal y José Huertas, bajo su productora Wari Films, tenían parte de los casetes, así como Mélinton Eusebio también tenía otra parte, e igualmente el mismo productor del filme, Machi Miranda. Según Luis Berrocal, en un momento todos habían acordado que podían presentar la película nuevamente, pero avisándole de antemano a los demás. Incluso se comenta que en una ocasión llegaron a presentar de nuevo las tres versiones de los filmes al mismo tiempo.

En el caso más reciente, vuelve a reiterarse el contexto caótico de esta producción inicial y algunas de las tensiones en las que estuvieron envueltos varios de los realizadores que comenzaron con la movida del cine ayacuchano (ver capítulo 2 para un recuento de estas tensiones). En esta ocasión, Luis Berrocal se quejaba de que no se le diera el homenaje apropiado a la participación de José Huertas como director de la película, tomando en cuenta que recientemente había fallecido. Surge una nueva versión de la película cuando parecería que ya habían existido previas

versiones diferentes a partir de lo que cada uno de los realizadores se llevó por su parte. Este es un ejemplo reciente de una tendencia que se repite en diferentes momentos del cine ayacuchano, cuando un realizador re-edita y vuelve a presentar una película. No es una práctica que se lleva a cabo por una única vez, como los *director's cut* en las películas de autor. En los recorridos filmicos de varios de los realizadores ayacuchanos se dan estas situaciones de pre-estrenos, re-estrenos y re-ediciones. En el caso de Palito Ortega, se da con la constante presentación de su película *Rincón de los inocentes*. Cuando fui a ver el supuesto pre-estreno de su película *Jarjachas 3* en Huamanga, que relato en el siguiente capítulo, el ticket de la presentación anunciaba una nueva presentación de *Rincón de los inocentes* (2005) junto con la que sería su última película, *La casa rosada*, que aún no se estrenaba:



Fig. 15 Ticket con anuncio de próximas películas

Igualmente, Mélinton Eusebio cuenta que presentó múltiples veces su película *Almas en pena* y más recientemente su última película *Bullying maldito* (2015) la volvió a presentar en 2016 en Huamanga, con más de once semanas de salas llenas en el Teatro Municipal.

Desde una perspectiva performativa, estas re-ediciones y re-estrenos que en algunos momentos se tomaron como formas para mejorar aspectos de las ediciones, para recuperar gastos u obtener recaudos para nuevos proyectos, parecen forjarse como los ensayos (*rehearsals*) a los que se refiere Schechner en

la práctica teatral o incluso en las practicas performativas de varias expresiones culturales en el mundo. Schechner propone que la performance debe entenderse como comportamiento restaurado, más precisamente como restauración de comportamientos restaurados: la performance significa “nunca por la primera vez”. Significa “por segunda vez y ad infinitum”. La performance es “conducta dos veces actuada”. Al mismo tiempo, Schechner (1985) remarca el rol primordial de tecnologías modernas en la documentación y reconstrucción de performances:

Already the past fifty years are available on film, tape, and disc. Almost everything we do these days is not only done but kept on film, tape, and disc. We have strong ways of getting, keeping, transmitting and recalling behavior. We live in a time when traditions can die in life, be preserved archivally as behaviors, and later restored (78).

Ahora bien, en el caso de filmes, nos encontraríamos con modificaciones en <<la restauración de la restauración de la conducta>>. Si bien esta compleja recursividad no es tratada por Schechner, este desdoblamiento nos dirige a lo que McKenzie (2001) argumenta sobre el carácter de la citación, recitación y reconstitución en el contexto contemporáneo de globalización/posmoderno, inmersos en una gama amplia de medios de comunicación y tecnologías de la información:

More profoundly than the transportation revolutions of commercial air flight and national highway systems in the 1950s, contemporary IT and mass media such as satellite TV and CDs put audiovisual archives into hypertransit, bringing them in contact with bodies and voices across spatiotemporalities unimaginable a century ago: in a matter of seconds, words and gestures pass between continents as well as generations, restoring behaviors and discourses while reinscribing them within multiple rehearsal processes (187).

En el caso ayacuchano, estas prácticas de reconversión, re-edición y re-estrenos parecen dirigirse muchas veces a la búsqueda del éxito cinematográfico, el poder moldear o hacer *tuning* (sintonizar) con sus productos para otros públicos en las esferas de circulación y exhibición comercial a nivel nacional. Se ensayan otras versiones de los filmes para otros públicos más allá del ámbito ayacuchano.

5.7 Traspasando fronteras e imperativos performativos: en búsqueda del éxito cinematográfico más allá de Huamanga

5.7.1 De *Jarjachas 3* a *Demonio de los Andes*: la reconversión en busca de éxito comercial en Lima

En el caso de *Jarjachas 3*, la última instancia de la trilogía de las *Jarjachas* de Palito Ortega, se presentó a manera de pre-estreno en Ayacucho en noviembre de 2012. Esta presentación coincidió con otra visita de campo que hacía a Huamanga. Sin embargo, esta no había sido la primera vez que presentaba la película. A partir de estas presentaciones previas, Ortega había decidido cambiar algunos aspectos de la película relacionados a los efectos especiales, a la animación digital de la jarjacha, ya que le habían criticado que se parecía a un perro. Es interesante remarcar que en los recuentos recopilados por Caverio (1990) se presentan diversas variaciones sobre cómo se describen a las *jarjachas* como hombre-llama, simbolizando su animalidad. Ahora bien, en el caso del filme de Palito Ortega, en esta re-edición y pre-estreno también le comentaron que la figura de la *jarjacha* que había creado en su encarnación 3D era más parecido a un hombre-lobo. Esta caracterización del monstruo fílmico iría a la par de cómo estaba siendo mostrado en los banners y afiches de la película. En estos soportes se ponía una imagen compuesta del personaje-monstruo de la *jarjacha* que acecha desde fuera del marco hacia el espectador. En el fondo se percibe a la ciudad de Huamanga, con la torre de la catedral a un lado, mientras que en la parte más alejada las nubes oscuras se arremolinan acechando a la ciudad y una luna llena resplandeciente alumbra desde la parte superior.

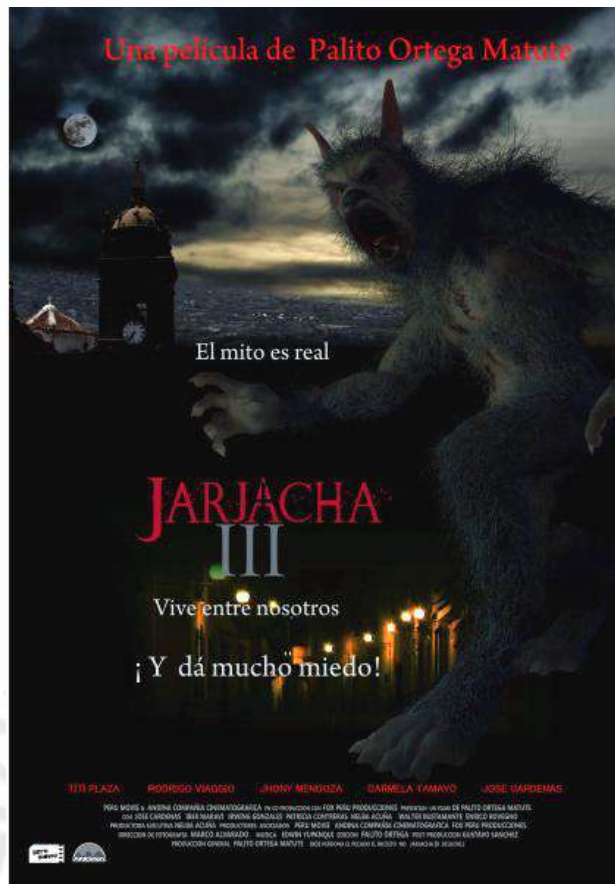


Fig. 16 Poster de *Jarjacha III*

Posteriormente me percaté del parecido que tenía esta estética en la gigantografía y en uno de los posters de la película con la estética y gráfica que aparecía en un fotograma de la producción *The Wolfman* (2010), filme dirigido por Joe Johnston. Este filme fue una superproducción del estudio hollywoodense Universal con un presupuesto de 150 millones de dólares.



Fig. 17 Fotograma publicitario del filme *Wolfman* (2010)

En esta imagen del filme se percibe al hombre-lobo, caracterizado por Benicio del Toro, que se ha posado en el techo cerca de una gárgola, mirando hacia la luna resplandeciente que se dibuja entre las nubes que cubren la ciudad de Londres, donde al fondo vemos el Puente de la Torre y a un lado la cúpula del parlamento. Toda esta composición nos remite a una estética gótica que como presenta Castro (2016) estaría presente en las películas de terror regionales, pero que ya estaría muy presente en el género de terror desde sus principios en las novelas hasta sus apariciones y adaptaciones fílmicas posteriores. En toda esta película se trata de dar un ambiente lúgubre y tenebroso que es el mismo que quiere mostrarse en el afiche de *Jarjachas 3*. La utilización de la tipografía en el título en letras rojas con la cruz en el centro itera los títulos de otras películas de terror. Estos aspectos estarían íntimamente relacionados con una performatividad mediática, porque una película dentro de un circuito comercial ya no es solo el mismo producto sino todos sus derivados, desde el *teaser*, el tráiler, las fotos de promoción o fotogramas de la película, hasta el *merchandising* y las iteraciones transmediales de la misma película. Todos estos elementos configuran el paquete promocional del filme y su efectividad de circular en una diversidad de medios.

Ahora bien, hay que tomar en cuenta que en estas instancias de producción Palito Ortega ya trabajaba con equipos más sofisticados, con técnicos de Lima y con acceso a estudios de posproducción. Al mismo tiempo, ya era reconocido en los medios de comunicación en Lima y tenía un acceso a los mismos. Si bien los efectos especiales de la *jarjacha* se habían mejorado, en momentos donde la animación 3D se combinaba con tomas donde se había utilizado maquillaje, algunos de sus colegas realizadores ayacuchanos me comentaron que no parecían encajar muy bien. En una de estas escenas, la animación no coincidía bien con la mano monstruosa en el actor. Habría entonces algunos problemas nuevamente con cómo se mostraba al monstruo de la *jarjacha* en esta iteración filmica. No obstante, esto parecía que no le importaba tanto a la audiencia como veremos en la instancia de exhibición que presenciemos en Huamanga. La gente se había asustado, como se veía en las filmaciones de la audiencia, así como lo expresaban los comentarios después de vista la película (ver recuento de exhibición en el siguiente capítulo). En otras palabras, se daba una eficacia social de la película en el ámbito local ayacuchano al mismo tiempo que se ensayaba en el ámbito de la promoción comercial de la película con estas referencias a películas comerciales del género de terror. Junto con el *ticket* de la función que hemos comentado anteriormente daba cuenta de las prácticas de re-edición y re-estrenos en el cine ayacuchano, con lo que esta presentación se convierte nuevamente en un tipo de ensayo, manteniendo la relación directa con la figura de la *jarjacha* y el ámbito lúgubre de Huamanga, pero tomando aspectos del género de terror de películas comerciales globales.

Dos años después, en Lima, me percataba del anuncio de la película de terror *Demonio de los Andes*, dirigida por Palito Ortega, que aparecía en un letrero de un paradero en la avenida La Marina, camino a la Universidad Católica. En la entrevista que le hace Héctor Turco a Palito Ortega en torno a esta presentación de la película en Lima, Ortega menciona:

Lo que sí hubo es una serie de condiciones que las distribuidoras te ponen para que el producto sea un poco más comercial y pueda consumirse a nivel nacional. *Jarjacha 3 tenía una propuesta bastante*

antropológica y sociológica, pero que a nivel comercial no funcionaba, según las palabras de los distribuidores. La película se visionó no solo con uno, sino con dos o tres distribuidores y todos comulgaron en esa posición. Finalmente ellos me hicieron ver cómo mejorar o qué elementos añadir para que la película tenga la posibilidad de funcionar, o quitarle algunos elementos que no eran exactamente lo que el público común y corriente consume o gusta. Obviamente yo acepté eso y lo entiendo porque el género de terror lo requiere, es casi como una regla o una fórmula (Lima Gris, 2014).

Nuevamente se iteraba una situación de reconversión, en este caso bajo las pautas que le había dado la propia exhibidora Star Films para que el filme tuviera mejor acogida en las cadenas de cines comerciales en Lima. Nuevamente nos encontramos con esta concepción sobre los filmes ayacuchanos como visiones antropológicas o sociológicas desde la perspectiva de varios distribuidores basados en Lima. Se plantea que para que la película fuera un éxito comercial a nivel nacional tendría que desligarse de sus referencias locales ayacuchanas, las mismas que hemos visto son parte de la eficacia social en Huamanga. Estos cambios comprendían quitar algunas escenas y poner otras donde se añadió también la participación de actrices conocidas en series televisivas y activas recientemente en producciones comerciales que atrajeran al público masivo:

Al sugerirse nombres aparece Mayella Lloclla (por su buen desempeño en la cinta de suspenso *El vientre*, estrenada a inicios del año) y Alessandra Denegri (una de las figuras reconocidas de la exitosa serie de televisión *Al fondo hay sitio*). Ambas fueron llamadas a participar en las nuevas escenas que se añadirían y ambas se interesaron en el proyecto de inmediato. Todo para que el espectador se sienta motivado a ver la película (Lima Gris, 2014).

Estos cambios estaban pensados para hacer accesible la película a un público masivo, tanto dentro del Perú o incluso con la posibilidad de mostrarse fuera del mismo. Lo cual también vino acompañado del cambio de nombre a *Demonio de los Andes* “que es el título que le pusimos finalmente a la película porque *Jarjacha 3* o simplemente *Jarjacha* era un título muy regional o localista” (Ortega, entrevista para Lima Gris, 2014). Se había reconvertido la película, añadiendo escenas, trayendo nuevas actrices, haciéndola más “accesible” a un público masivo limeño, explicando

más la trama de la película y la historia de la *jarjacha*, que no es tan conocida en Lima. A la vez, se desarrollaron nuevos afiches publicitarios para el filme. Se pasó del afiche que hemos visto anteriormente de *Jarjacha III* a uno bastante diferente para la promoción nacional.



Fig.18 Reconversión del afiche desde el primer afiche usado en Huamanga (imagen izquierda) al nuevo afiche para las cadenas CineStar a nivel nacional (imagen derecha).

Vemos nuevamente un afiche de la película, pero esta vez bajo el nombre de *Demonio de los Andes*. La transformación del afiche remite nuevamente a un fotograma del filme *Wolfman*, protagonizado por Benicio del Toro y Anthony Hopkins, que muestra la mano de la bestia y al fondo a su víctima junto al mausoleo que guarda el secreto de su padre. En los nuevos afiches habían utilizado la figura de una casona en el fondo con una niña en el camino. La construcción gráfica es muy parecida entre las dos imágenes (ver fig. 19 Fotograma de la película *Wolfman* e imagen derecha en la fig. 18).



Fig. 19 Fotograma de la película *Wolfman* (2010), Joe Johnston

Si bien no tuvimos acceso a lo que pretendía la exhibidora con esta conformación de imágenes promocionales o si el propio realizador también estuvo involucrado en el diseño, se vislumbra en su construcción una directa alusión e iteración de las formas visuales y gráficas de las películas hollywoodenses de género de terror. En estas instancias, está claro el interés del realizador de acoplarse a los cánones de las películas comerciales de terror para poder entrar a estos circuitos comerciales como lo hizo en 2014, con cierto éxito en las taquillas nacionales de los cines multiplex. Esta tendencia por querer entrar a circuitos comerciales de exhibición cinematográfica peruana ya habría sido sugerida por el filme *Cementerio General* (2010) del realizador iquiteño Dorian Fernández-Moris, que retomaremos en el capítulo 7 cuando toquemos el tema de la relación entre cineastas regionales, los encuentros de cine regional y concursos de cine nacionales.

Lo que se hace patente es una performatividad medial, en este caso en torno a la promoción comercial del filme en el circuito de esta cadena de cines multiplex a diferencia de la promoción local dirigida principalmente al público ayacuchano. En el nuevo afiche desaparece totalmente la referencia a la figura de la jarjacha, al mito específico, y se transforma en el demonio de los andes, una acepción más

generalizada. También la referencia a que sea una película de Palito Ortega se hace más pequeña debajo del título principal, para dar énfasis a los nombres de los actores más conocidos y mediáticos en la parte superior del afiche. Si bien ambos afiches comparten la atmósfera gótica en la construcción de las imágenes, en la primera se nota la referencia a la ciudad de Huamanga directamente con la torre de una iglesia y la arquitectura de los arcos en lo que sería la plaza principal (ver figura 18, imagen izquierda). En cambio, en la segunda se toma una casona lúgubre sin localidad definida, pero que más bien itera el tropo de las casas abandonadas o poseídas de la tradición gótica comenzada por novelas como *El castillo de Otranto* (1764) y posteriormente en cuentos muy populares en el siglo XIX como *La caída de la casa Usher* de Edgar Allan Poe. Posteriormente este tropo aparecería adaptado en múltiples filmes de terror, convirtiéndose en un subgénero. Igualmente, otros tropos relacionados al género cinematográfico de terror se utilizan, como la niña con el osito de peluche que remite en este poster a la inocencia que está siendo acechada, pero a la vez cita a innumerables filmes de horror que tratan figuras de niñas con peluches o muñecas⁶⁴. Al mismo tiempo, se aprecia que la tipografía del título ha cambiado a un estilo que es utilizado en varios filmes del género y colocado en la parte superior, lo cual sobresale y se conecta visualmente con la garra del monstruo. En términos de la promoción de la película, la búsqueda por un éxito comercial más amplio termina eviscerando la relación del filme con el contexto local ayacuchano, reconvirtiendo la figura mítica andina de la *jarjacha* a la del demonio de los andes e incluso visualmente asociándolo con el referente del hombre-lobo, uno de los monstruos más conocidos del panteón del cine de horror. Si bien la película mantiene mayormente la narrativa principal de la previa versión, estas reconversiones están basadas principalmente en una performatividad medial que busca una eficiencia en circuitos comerciales de exhibición cinematográfica nacional y a la vez una performatividad cinematográfica acercándolo a los motivos y parámetros de películas comerciales del género de terror.

⁶⁴ Existe una amplia gama de filmes que tratan personajes de niñas con muñecas desde filmes gore como *The Child* (1977) hasta más recientes como *Annabelle* (2017).

5.7.2 Remix *Bullying maldito*: la recombicación de una leyenda urbana y la primera *serial killer* andina

Como hemos relatado en una sección anterior sobre el caso de la María Marimacha, Mélinton Eusebio había estado elaborando una película en torno a esta leyenda urbana, que al parecer recombino con la temática del *bullying* con la cual había ganado un premio de desarrollo de proyecto.

[...] yo en verdad, después de que me gano el proyecto, de alguna manera me doy cuenta que hubo un espacio que tenía que darme para el proyecto y después me doy cuenta revisando los guiones de María Marimacha que había mucho de *bullying* ahí, pero en el momento de escribir María Marimacha no se me había pasado eso del *bullying*, esas cosas. Pero sí hay mucho porque hay bastante discriminación, por su orientación sexual del personaje. Entonces ahora estaba convencido que había que tocar otros temas. Siento que en muchas regiones ya se hace cine de género, inclusive en Lima mismo, muchos realizadores ya tienen proyectos para realizar más producciones en lo que se refiere a terror (entrevista a Mélinton Eusebio – noviembre, 2012).

Mélinton comenta que ya desde su película *Jarjacha* veía que estas figuras míticas podrían sobrepasar el ámbito ayacuchano:

[...] en *Lágrimas de fuego*, la misión pues era local, en Ayacucho, pero con *Jarjacha* no, con *Jarjacha* siempre he creído que era un monstruo que inclusive podía pasar las fronteras peruanas, siento que es un monstruo que puede competir con muchos monstruos de Hollywood.

Entonces ya expresaba un interés por adentrarse en ámbitos más allá de la esfera local ayacuchana. Esta actitud se puede conectar también con su interés por tocar otros temas y problemáticas en sus futuros proyectos:

Ya en el transcurso de mis producciones posteriores es que me fue apasionando el terror y ahora vivo de una manera apasionada de las películas de terror y todo eso, pero en un principio no lo era. Siento que en mi persona ha llegado el momento de contar otras historias, más me quiero dedicar a contar o a descubrir un poco al hombre, así en su persona, en sus miedos, con sus traumas, con sus valores, un poco desnudar al hombre. Entonces quiero irme por ese lado. Va a haber un momento de descanso en lo que se refiere a lo del terror, pero hay mucho también que contar por ejemplo en tradiciones, costumbres, hay muchísimo, la sierra andina tiene mucho que contar.

Se juntan el interés por tocar otras temáticas con la identificación de que los seres mitológicos andinos en sus adaptaciones cinematográficas pueden sobrepasar el ámbito local ayacuchano e inclusive competir en una esfera mediática más amplia.

[...] yo creo y me gustaría, aunque también depende mucho del presupuesto, pero sí pienso que con una buena campaña de publicidad y *marketing*, el personaje puede calar en el público, como te dije, podríamos estar ante la primera asesina en serie peruana y también podría salir de las fronteras, porque imagínate una asesina con sus polleras, con falda, todo, matando, siento que tiene todos los elementos para poder salir. En verdad, ese es mi objetivo, porque técnicamente y todo eso se está trabajando para afuera. Y es más claro para Ayacucho, pero no me he centrado así, [en que sea solo para Ayacucho].

Entonces ya percibimos un interés de Mélinton Eusebio por sobrepasar las fronteras del ámbito local con un personaje que tendría “todos los elementos para poder salir”, como la primera asesina en serie peruana. Al mismo tiempo remarca cómo técnicamente lo está trabajando para que pueda ser presentado afuera, o sea, ya pensando en una mejor calidad del producto y esto se llega a percibir desde las primeras escenas del filme. Estas son muy sorprendentes, cuando el personaje de María Marimacha está bañándose en el río, unos chicos le roban sus ropas para molestarla y ella al darse cuenta quiere salir. En ese momento, se da el uso de una toma cenital mostrándonos a la protagonista sumergida en el río cuando exactamente le viene la regla y toda el agua a su alrededor se torna del rojo de la sangre ⁶⁵. Barbara Creed en su análisis de lo “monstruoso–femenino” argumenta

⁶⁵ En un análisis de este filme, Emilio Bustamante (2017) identifica otras películas clásicas de horror a las que esta escena estaría haciendo referencia, como *Carrie* (1976). En las primeras escenas del

que en el género de horror la sangre menstrual es constituida como una fuente de lo abyecto, sus poderes son tan grandes que transforman a la mujer en una serie de criaturas vengadoras: niñas poseídas, asesinas o brujas (Creed, 1993).



Fig. 20 Fotograma *Bullying maldito* (2015).

Posteriormente, cuando ella corre desnuda persiguiendo a los chicos que le robaron sus ropas, cruza un puente colgante y con un *travelling* de una cámara cenital se le da seguimiento a través del puente. Una parte de esta escena en el seguimiento de la protagonista en el puente colgante se puede ver al comienzo de uno de los tráilers de la película.⁶⁶ Ambas escenas son cinematográficamente impactantes y visualmente muy bien construidas.

clásico filme de Brian de Palma, se muestra a la protagonista tomando una ducha después de que ha realizado ejercicios en la escuela, cuando de repente la cámara enfoca un trazo de sangre que recorre su pierna. Ella se asusta y sale despavorida de la ducha, y es en ese momento en que es acosada y humillada por sus compañeras, que le tiran tampones y toallas sanitarias.

⁶⁶ El tráiler de *Bullying maldito* se puede ver en: https://www.youtube.com/watch?v=2vrTQ2RKM_k



Fig. 21 Detrás de cámaras de la película *Bullying maldito*, en la escena del puente.

Mélinton comenta que esa escena: “[...] la hicimos tendiendo un cable de cerro a cerro. Sin exagerar, hemos hecho esa escena en tres semanas, la protagonista habrá corrido así, al aire libre, unas treinta veces” (entrevista a Mélinton Eusebio en Bustamante y Luna Victoria, 2017: 111). Afirmación que ya nos dirige a una búsqueda de calidad en la cinematografía. Técnicamente la película tiene varios aspectos muy bien cuidados, aunque llegue a perder su ritmo en la historia, como han remarcado los críticos Bustamante y Luna Victoria (2017). Incluso mucho antes de que reformulara la película y tuviera gran éxito en 2015, Mélinton ya me había expresado en 2012 la posibilidad de que el personaje pudiera calar en el público y se convirtiera en la *“primera asesina en serie peruana y también podría salir de fronteras, porque imagínate una asesina con sus polleras, con falda, todo matando, siento que tiene todos los elementos para poder salir”* [nuestro énfasis]. En otras palabras, ya se planteaba que podría marcar una diferencia en el campo cinematográfico nacional y traspasar las fronteras de la región ayacuchana. Como han planteado varios estudios en torno al género de horror (Wood, 2004; Keith Grant, 2010; Cohen, 1996), la habilidad para transgredir normas sociales y cuestionar roles de género es uno de los mayores atractivos del género de terror,

que constantemente genera reacciones viscerales de rechazo, pero a la vez seduce y fascina.

En el Festival de Cine Regional Ayacucho 2016, que fue una de las últimas instancias en que estuve involucrado como parte de un trabajo de campo extendido, se dio una situación particular que recuento con más detalle en el capítulo 7. Mélinton nos llegó a preguntar sobre cuáles podrían ser las modificaciones que podríamos sugerir al filme, porque estaba queriendo reeditararlo para intentar mostrarlo en circuitos comerciales como había hecho Ortega con su filme *Jarjachas 3*. El realizador iquiteño Dorian Fernández-Moris sugería a los cineastas regionales que consideraran su modelo para sacar productos más comerciales. Si bien la película *Bullying maldito* parecía querer adentrarse en el circuito comercial nacional e incluso se reflejaba en el interés de Mélinton de trascender las fronteras de Ayacucho, había sido pensada principalmente para un público ayacuchano, para que “se venda aquí en la ciudad”. No obstante, habían tenido un gran cuidado en los aspectos técnicos para poder salir más allá del contexto de Huamanga, pero al mismo tiempo albergaba varios referentes directos al contexto social ayacuchano. Se entrelazaban por un lado la eficacia social de la performatividad cultural y la búsqueda de una mejor producción cinematográfica (performatividad cinematográfica) por el lado del cuidado y esfuerzo por la técnica de filmación. No necesariamente estos aspectos se oponen, sino que como ya hemos mencionado, serían lo buscado y fomentado por varios realizadores ayacuchanos. Al mismo tiempo, al querer salir del entorno local, podría chocar con las opiniones adversas o los pedidos de cambios de los distribuidores, como hemos visto en el caso de *Jarjachas 3*. Hasta el momento la película había sido mostrada en algunos sitios en Lima, como la 4° Semana de Cine de la Universidad de Lima (2018) y en un ciclo de películas regionales organizado en la sala Robles Godoy del Ministerio de Cultura (2018).

En un análisis de este filme, Emilio Bustamante (2017) identifica referencias que algunas escenas del filme estarían haciendo a películas clásicas de terror, como por

ejemplo *Carrie* (1976), en aspectos como el tema del *bullying*, la escena de la menstruación o la relación con la madre. Bustamante argumenta que el filme constituye una crítica a la heteronormatividad a través de la transformación del personaje principal y su venganza ante sus victimarios. Durante todo el filme, se perciben las penurias y acosos que tiene que soportar María ante sus compañeros de aula, su madre y familia, los otros habitantes del pueblo y hasta su amigo cercano, que también intenta sobrepasarse con ella, hasta que termina siendo violada por el personaje acosador, el *bully*. En ese frenesí, María se transforma, enfurece y va en busca de su abusador. Irónicamente, termina matando a su violador dentro del cementerio donde se había escondido en una tumba. Esta escena no parece ser una coincidencia. No pasa desapercibido para quienes conocen la leyenda de María Marimacha el giro que hace el realizador al matar al abusador en el cementerio cuando en los recuentos orales es el difunto (casi siempre es un hombre), cuyo cadáver ha sido profanado por María, quien más bien va en busca de ella para castigarla y matarla. La interpretación de los relatos orales plantea que esta historia constituye una forma de control social asociado al castigo por el comportamiento masculino de María, por la transgresión de su rol femenino. Se daría un revés cuando ella mata a su violador en el cementerio cuando este pretendía esconderse en un nicho, temeroso y cobarde, pero parece también sugerirse como una venganza.

En la escena final vemos una sombra de María Marimacha alejándose por un camino con lo que parece una hoz en la mano, con la cual se presume aniquiló a su violador. La leyenda basada en una tradición oral urbana que hemos relatado anteriormente va tomando múltiples resignificaciones. No solo se estaría sobreponiendo la figura de María Marimacha con el tema del *bullying* y los referentes fílmicos del género de terror, re-significando este personaje que ahora se rebela grotescamente ante sus victimarios hombres, sino que el propio realizador parecería sugerir una lectura adicional al final con el surgimiento de una “*serial killer* andina”. La sombra de María Marimacha con la hoz en la mano resuena en el imaginario ayacuchano ante el resurgir latente de respuestas violentas ante

injusticias de los múltiples *bullying* de una sociedad intolerante. Esta lectura reivindicaría en parte lo que habíamos criticado anteriormente sobre las interpretaciones de las películas ayacuchanas como comentarios sobre el pasado de la violencia interna, que estarían trabajando con la anomia social engendradas en estas zonas andinas y el peligro latente del resurgimiento del terror a manos de la figura de los condenados o María Marimachas. Sin embargo, en la perspectiva performativa que estamos ensayando, tomando en cuenta iteraciones, re-citaciones y transformaciones de los repertorios, nos parece que más bien se da una crítica a situaciones actuales, a problemas y actitudes muy presentes en el posconflicto, no resueltas o incluso latentes en el contexto social ayacuchano. Durante la película no se encuentra casi ninguna referencia directa al tiempo de la violencia interna, excepto al final, con el detalle que ya hemos mencionado y que pasa casi desapercibido. Sin embargo, el realizador eligió utilizar una imagen promocional de la película con una escena que remite directamente al contexto de la violencia interna, pero comentando sobre la presente problemática del *bullying* en el contexto escolar. Esta imagen parece responder al sentido común que se ha implantado sobre las películas ayacuchanas, la idea de que siempre albergan un vínculo con la tematización de la violencia interna. No obstante, surgen una serie de interpretaciones que complejizan el análisis tanto de esta imagen promocional como del rol que tiene la figura de María Marimacha en este filme.



Fig. 22 Poster promocional usado en Facebook

Esta supuesta escena de *bullying* no existe en la versión de la película que ha sido exhibida. Ha sido creada solo como motivo promocional de la película. Nuevamente nos encontramos con el uso promocional (performatividad medial) de una situación o imagen creada que generaría una gran repercusión en el imaginario y las audiencias ayacuchanas⁶⁷, creando una eficacia social de esta performance cultural. No solo se refiere a la imagen de encapuchados terroristas en las figuras de escolares, lo cual podría remitir a la gran influencia y rol que constituyó el ámbito de la escuela pública, en universidades, institutos pedagógicos y secundarias en la trayectoria y adoctrinamiento de Sendero Luminoso en Ayacucho (CVR, 2003; Reátegui, 2009). Simultáneamente, esta imagen nuevamente re-cita lo que la primera película ayacuchana *Lagrimas de fuego* (1996) planteaba como el nuevo terrorismo de las pandillas callejeras. Ahora se transforma en el *bullying* escolar hacia María Marimacha de sus compañeros hombres. Ahora bien, la imagen también muestra al personaje de María enjaulado como si fuera una fiera indomable,

⁶⁷ Habría que preguntarse si esta imagen promocional tendría la misma repercusión para otros públicos fuera de Huamanga al hacer referencia a rasgos y detalles visuales que se asocian con otras imágenes y momentos del Conflicto Armado Interno.

sacando incluso su lengua. Lo cual nos remite a cómo la corporalidad femenina se ha relacionado con cuerpos impredecibles, en este caso la pubertad y la menarquia, que las asocia con la naturaleza, lo incontrolable, irracional y disruptivo (Creed, 1993; Castillo, 2020). Creed enfatiza que esta construcción de la mujer como monstruosa en los discursos populares sería una función de la ideología patriarcal expresada en los filmes de horror.⁶⁸

La película *Bullying maldito* muestra una serie de performatividades en juego en el cine ayacuchano, que nos dirigen a las diferentes capas que están implicadas en estas redes de citación y transformación de los repertorios andinos en el ámbito ayacuchano contemporáneo. El filme puede ser interpretado como una crítica a estos aspectos opresivos de una sociedad ayacuchana patriarcal, siguiendo las lecturas que se han dado sobre la figura de la protagonista que se rebela ante estas injusticias. Sin embargo, el personaje de María Marimacha como la “*serial killer* andina” con polleras nos remite también a una alteridad en la representación de la mujer dentro del género de terror. Este aspecto ha sido criticado al considerar cómo las mujeres en varias películas de terror, especialmente los llamados *slasher films*, son tratadas con misoginia o cómo se estetiza la explotación y brutalización de la mujer (Bathrick, 1977; Creed, 1993). Lo que complejiza las lecturas antipatriarcales en el caso de *Bullying maldito* es la doble alteridad de la adolescente andina vengadora, en la combinación de su ropa de polleras y su instinto asesino. Esto traería nuevamente otro eslabón de citación al rol de las mujeres en Sendero Luminoso. En ese momento la prensa retrataba a las mujeres de Sendero como más salvajes que los hombres, frías, sin sentimientos, sedientas de sangre y de sexo, como desnaturalizándolas; eran la “anti-mujer”, la mujer masculinizada (Kirk, 1993). Las mujeres eran más estigmatizadas que sus propios pares masculinos. Al mismo tiempo, se presenta una caracterización de este personaje que lo reinscribe

⁶⁸ Recientemente han surgido varios artículos y tesis que critican o amplían esta perspectiva planteada por Barbara Creed para el género de horror en relación a lo “monstruoso- femenino”. En recientes películas de lo que se denomina como el Nuevo Cine de Terror van surgiendo personajes femeninos que hablan sobre el deseo y temor femenino, ya sea como violencia liberadora (Useros, 2021) o que afirman las subjetividades, temores y ansiedades desde las perspectivas femeninas y cuestionando categorías binarias de género (Castillo Aira, 2020).

en el panteón de entidades monstruosas que habitan y acechan el campo y ciudades ayacuchanas. Se recombinan los referentes de un personaje subyugado y subalterno de la mujer andina con polleras con el asesino en serie del género de terror. Los paralelos con películas como *Carrie* se hacen evidentes, pero al mismo tiempo se han elaborado para un público ayacuchano. A diferencia de la transformación en *Jarjacha 3*, en *Bullying maldito* el realizador parece haber tratado de hacer referencias al contexto social ayacuchano y a aspectos del CAI directamente en el caso de la imagen promocional. Sería interesante una relectura de esta figura de la “*serial killer* andina” en conjunto con una entidad relatada en la tradición oral andina como *hapiñuñu*, una figura grotesca que mata con sus gigantescas tetas. ¿Qué caracterizaciones de la sexualidad andina se están iterando en estas figuras monstruosas? ¿Se rompen dogmas y estereotipos o se reinstituyen roles y controles sociales sobre roles de género y patrones de conducta en las comunidades andinas?

Estas interrogantes nos dirigen a los aspectos normativos y opositivos (mutacionales) de lo que planteamos sería la performatividad de las performances culturales andinas en contextos contemporáneos de modernidades locales. Se abre un campo por explorar en estas caracterizaciones de la mujer andina en prácticas artísticas y cinematográficas. Tanto las caracterizaciones de las militantes de Sendero como la figura de María Marimacha comparten la denominación de mujeres masculinizadas y estigmatizadas como monstruosas. Rompen con los roles tradicionales que comúnmente se les adjudican a las mujeres como dóciles, respetuosas y maternales, pero a la vez se muestran como figuras aberrantes. Ahora bien, el personaje de María Marimacha como una mujer con polleras alude también al mercado y a las vendedoras de los mercados. Habría que explorar un poco más en relación a los planteamientos que plantean tanto Weismantel (2017) sobre las cholas vendedoras con polleras en los mercados de zonas andinas o la caracterización que de la Cadena (2004) identifica como mestizas insolentes en las placeras del mercado en el Cuzco. En ambos casos, las vendedoras de los mercados en ciudades andinas se caracterizan por las formas en que rompen con

las pautas sociales dominantes de femineidad. En el caso de Weismantel, el uso de la pollera “[...] como mínimo, anuncia el rechazo de ciertos aspectos de feminidad, en los que la vestimenta y el lenguaje corporal expresan una promesa implícita de ser agradable, condescendiente, pasiva” (Weismantel, 2017: 184). Estos son los aspectos que son buscados por los hombres pero que crean vulnerabilidad para las mujeres al marcarlas de antemano como posibles víctimas. Ante esto, Weismantel plantea que “la pollera ofrece una garantía muy diferente: promete dar una pelea” (184). En el caso investigado por de la Cadena, históricamente las plaseras del mercado en el Cuzco se enfrentaron y defendieron sus intereses ante las autoridades y gobernantes de turno, refutando su supuesta inmoralidad y trasgrediendo las normas de decencia impuestas por las élites. De la Cadena (2004) plantea que en relación a “las mestizas del mercado, su comportamiento se guió — y así permanece— por un código moral alternativo (al que llaman *respeto*), que desafía la imagen dominante de la decencia femenina basada en una domesticidad protegida y en una virtud sexual” (201). En el contexto ayacuchano, nos podemos remitir a las vivanderas del mercado que en el siglo XIX se constituyeron como un gremio muy importante que ejerció un poder económico y prestigio particular en la vida de la ciudad, participaron en varios movimientos sociales, incluyendo las protestas contra los arbitrios municipales (Zapata et al., 2010). De esta forma, las vivanderas de Huamanga se desligan de “los estereotipos de encierro en la vida doméstica que circulaban profusamente para la mujer latinoamericana del siglo XIX” (149). Al mismo tiempo que participaban abiertamente en la vida económica y los espacios públicos, existía un prejuicio negativo por su carácter “levantisco y de ser innecesariamente desafiantes”. En esta línea de citas vislumbramos el carácter oposicional y contestatario de las vendedoras del mercado que prometen y dan una pelea, como el personaje de María Marimacha que se rebela ante sus múltiples desvanes, pelea con puños y patadas, desafía y persigue a su agresor.

Esta red de citas abre un campo de exploración que planteamos debería investigarse en el futuro. Lo que nos permite subrayar esta relectura de la figura de María Marimacha tanto dentro de su representación en el filme como relacionada a sus formas de promoción, es cómo por un lado la corporalidad femenina rompe con

imposiciones de una sociedad patriarcal y se enfrenta a sus injusticias, pero a la vez en su rol de asesina en serie termina siendo reinscrita como un sujeto abyecto, que al parecer refleja los mayores temores de una sociedad patriarcal. Ambos aspectos nos dirigen a la simultánea y mutua divergencia entre estas dos alteridades. Si bien “el monstruo, la monstrea, lleva consigo una potencia de subversión y de poder respecto a lo establecido” (Castillo, 2020), se complejiza ese eslabón oposicional en películas como *Bullying maldito*, en donde se mezcla con la doble alteridad de la mujer andina con polleras como una asesina en serie.

5.8 Performatividad de las performances culturales andinas en la modernidad local

Hay un campo de fuerzas normativas y mutacionales implicadas en los diferentes estratos de performatividad, escenarios de producción, repertorios e instancias de exhibición y circulación del cine ayacuchano. McKenzie (2001, 1997) en su discusión sobre la performance cultural en relación al campo de la *performance art*, presenta que comúnmente estas prácticas inciden en una perspectiva contestataria y oposicional al *statu quo* y las dinámicas sociales y políticas hegemónicas. McKenzie plantea cómo se ha constituido dentro de la práctica de la performance, como práctica artística, el rol de lo liminal como requisito de la práctica, la forma predilecta de performatividad artística, contestataria del *statu quo* y las normas hegemónicas. Podríamos proponer que la producción ayacuchana estaría también implicada en lo que se denomina como una *liminal-norm*, una norma liminal. Lo liminal se refiere a esas instancias de tiempo/espacio *in-between*, donde las normas sociales se rompen, se juega con ellas o se les da vuelta, planteada tanto por los estudios de Turner (1982) en los ámbitos de los rituales y los dramas sociales, así como de las prácticas teatrales o las artes de performance en el caso de lo estudiado por Schechner (1988). En ambas discusiones se ha consolidado, según McKenzie, una norma liminal como paradigma de estas prácticas culturales, cualquier situación que valoriza la transgresión termina constituyéndose como parte de esta normativa. Por otro lado, en el caso de los estudios de cine, se ha dado una discusión sobre

las miradas oposicionales de cines periféricos, del tercer cine, del cine de diáspora y del video indígena, como respuestas y críticas a las miradas eurocéntricas hegemónicas de la cinematografía mundial (Willeman, 1994; Shohat y Stam, 1994; Colombres, 2005). Nos encontramos en una situación en la que, si bien tiene sus propias diferencias y genealogías, podemos entablar un paralelo entre los estudios de performance y los *cinema studies*/estudios de cine, que abordan prácticas culturales que se identifican respectivamente como liminales y/o oposicionales. Esta lectura de McKenzie, que tiene sus bases en el planteamiento del aspecto normativo de la performance de Butler, nos plantea una interesante avenida para replantear otra recursividad entre fuerzas normativas y mutacionales que estarían implicadas en las prácticas cinematográficas. Para Butler, el campo de la performatividad contempla simultáneamente un aspecto normativo como mutacional y transformativo. Esto es lo que enfatiza McKenzie de la genealogía crítica de Butler hacia la constitución del género y la sexualidad desarrollada a través de varios escritos y libros, una teoría que “poses performativity not only as a marginal, transgressive or resistant, but also as a dominant and punitive form of power, one which both generates and constrains human subjects” (Perform or Else: 166). Si bien este planteamiento de Butler hacia una teoría de normatividad performativa se basa en su relectura del drama social planteado por Turner, McKenzie va más allá al plantearse que el modo subjuntivo de “como si” usado por teóricos de la performance como Schechner y otros para teorizar la liminalidad, debe entenderse como íntimamente relacionado con el modo imperativo que comanda “debe ser”. La norma liminal en que se encuentran varias prácticas culturales comprende ambos aspectos performativos. En este entramado, el poder performativo opera a través del proceso de significación y McKenzie vuelve a re-citar a Butler:

The subject is not determined by the rules through which it is generated because signification is not a founding act, but rather a regulated process of repetition that both conceals itself and enforces its rules precisely through substantializing effects. In a sense, all signification takes place with the orbit of the compulsion to repeat, “agency”, then, is to be located within *the possibility of a variation on that repetition* (Butler citado en McKenzie, 2001: 168)

Dentro de esta perspectiva, se plantea que la tarea no es la repetición sino cómo se repite (*"the possibility of a variation on that repetition"*, nuestro énfasis) y cómo se desplazan las mismas normas de género que permiten la propia repetición, pero también nuevas agencias. Si bien el trabajo de Butler se caracteriza por una crítica de la genealogía y la constitución de las nociones sobre género y sexualidad, McKenzie toma su trabajo como una referencia para su propia teoría general de la performance, que le permite localizar el rol de la repetición, de la iterabilidad como un principio fundamental para distinguir tanto las fuerzas normativas como mutacionales/transgresivas que están envueltas en los varios estratos de performatividad.

La perspectiva que hemos tomado en la investigación me ha llevado a constatar el rol primordial que tiene el aspecto iterativo. No solo en las performances, sino también cómo he llevado a cabo el propio trabajo de campo en múltiples instancias. Es en la iterabilidad de estos diversos escenarios, en los que se ponen en juego fuerzas normativas y mutantes, así como, siguiendo el planteamiento de MacKenzie, van surgiendo redes de citacionalidad y alterabilidad. Dentro de este enfoque, nos permite contrastar distintos ámbitos y performatividades implicados en las esferas o escenarios que estamos identificando dentro de la producción ayacuchana.

Si lo que andamos planteando durante todos los escenarios que vamos explorando al tomar el cine ayacuchano como performance es que hay fuerzas tanto normalizadoras como mutantes, transformadoras, entonces se puede ensayar esta perspectiva para analizar y problematizar las interpretaciones que se han dado sobre el cine ayacuchano. Nos preguntamos si podría tener repercusiones para la forma en que comúnmente se considera a estas producciones dentro de la cinematografía peruana. Comúnmente se tiende a denominar estas producciones ayacuchanas en dos eslabones: por un lado, como meras copias o imitaciones de patrones de películas hollywoodenses y por otro lado, como formas oposicionales o en conformación de emergentes estéticas alternativas.

Como hemos relatado al principio de este capítulo, hay una perspectiva que plantea posicionar estos filmes como reivindicaciones de historias y recuentos no vistos ni considerados en la esfera pública peruana. ¿Son las iteraciones de los repertorios e historias ayacuchanas en el cine perspectivas que destapan la ceguera en los discursos hegemónicos hacia lo andino, hacia la historia de la violencia interna o las vivencias en la Huamanga posconflicto? En este eslabón estaría implicada su fuerza oposicional o mutacional, la posibilidad de constituir “contrapúblicos subalternos” (Fraser, 1993) como construcciones de espacios alternativos que van surgiendo en regiones para crear contra-discursos y re-imaginar sus identidades, intereses y necesidades. Por otro lado, se han tomado como iteraciones que solo tratan de repetir o imitar los modelos de géneros cinematográficos exitosos masivamente en clave de películas de terror. Sin embargo, al mismo tiempo están interpeladas por las prerrogativas del “deberían ser” mejores producciones para que lleguen a un mayor público, para que se puedan considerar como “cine peruano” y entrar a otros circuitos de exhibición tanto comerciales como de festivales. Las producciones ayacuchanas y sus realizadores están inmersos en esta disyuntiva, entre imaginar nuevas avenidas de los repertorios andinos/regionales y poder mostrarse cinematográficamente al adecuarse a parámetros de producciones comerciales en búsqueda de un mayor público. ¿Qué hacer con este nudo gordiano?

No hay forma de resolver esta paradoja porque en realidad no hay que “resolver” nada, puesto que la práctica constante y la reiteración de previas historias, lo que Schechner (1988) denomina como la restauración de la conducta, perfila a la vez una repetición y una reconfiguración:

Restored behavior is living behavior treated as a film director treats a strip of film. These strips of behavior can be rearranged or reconstructed; they are independent of the causal systems (social, psychological, technological) that brought them into existence. They have a life of their own (34).

Lo que nos sugiere la lectura de McKenzie del trabajo de Butler es el énfasis en el “cómo”: cómo están siendo reiteradas, reconfiguradas, reformateadas; cómo están siendo mostrados estos diversos repertorios cuando se retoman en los filmes.

En los planteamientos que hemos explorado sobre la presencia de las figuras mitológicas en prácticas artísticas en Huamanga, se plantea la iteración de formas de control como formas de normalización en varias de las interpretaciones sobre los mitos de pishtacos, jarjachas, condenados, supays y marimachas. Por otro lado, se plantean algunas posibles avenidas que subvierten la forma en que usualmente han aparecido estas figuras, se resignifican en distintas instancias, tanto en medios artísticos y periodos en Ayacucho como en lo que vendría a reconstituirse en las películas ayacuchanas. En esta perspectiva, la lectura de Millones y Pratt sobre las tablas de Sarhua nos permite un enfoque hacia las performances culturales andinas en donde se plantean tanto las formas de control, de formas de normalización, ya sean de carácter pedagógico o más bien punitivas dentro de los contextos comunales, pero a la vez se recuentan los espacios en donde se rompen estas pautas, espacios liminales a los márgenes del pueblo, pero bajo la vigilancia de los varayoc de la comunidades. En otras palabras, están interactuando, pero en diferentes registros tanto el aspecto de las tradiciones andinas y las reglas de la comunidad, las concepciones del catolicismo y la iglesia, y el rol del Estado, pero a la vez se muestran esos espacios liminales donde se romperían estas normas o se ponen a prueba.

La lectura a través de la performatividad de la performance cultural andina en las películas ayacuchanas nos dirige a un campo de matices en la eficacia social de estas producciones dentro del contexto local de Huamanga. En el cine ayacuchano están interactuando repertorios ayacuchanos de la tradición oral en juego con los de géneros cinematográficos globales, la normatividad de los mitos como formas de control, pero también como la mutación de los mismos con nuevas versiones y recontextualizaciones. Estos *mash-ups* de las diversas figuras e iteración de estas formas míticas entrarían en lo que denominamos el campo de performatividad de lo

andino en la modernidad local. Estarían en juego la performance cultural y sus eficacias sociales en el contexto ayacuchano, pero como hemos visto en los planteamientos a los que hemos dado seguimiento en el caso del *supay* así como los últimos dos casos sobre la *jarjacha* y *María Marimacha*, están en juego tanto la eficacia social de la performance cultural de las figuras mitológicas en el contexto ayacuchano así como la performance medial en las prácticas de promoción locales, la performance cinematográfica en la eficacia y capacidades para adaptar los varios mitos orales en el lenguaje cinematográfico, lo cual incluye tanto la elaboración del guion, la puesta en escena, como los aspectos técnicos al llevar a cabo la producción, que incluyen tanto los planos y movimientos de cámara como los efectos especiales y el maquillaje para la caracterización de los monstruos.

Los cineastas constantemente remarcan sobre la gran disponibilidad de repertorios ayacuchanos, de historias para hacerse en el cine, y la poca imaginación que proviene de Lima, con la repetición de historias y clichés. Juan Camborda remarca cómo un profesor del Instituto Chaplin donde estudiaba le comentó que “el futuro del cine peruano estaba en provincias”. Igualmente, varios cineastas remarcan sobre las particularidades y riqueza que tendrían las temáticas, parajes y personajes de los repertorios andinos ayacuchanos para la constitución del cine peruano. En 2012, Mélinton Eusebio me mencionaba cómo él veía que “la sierra andina tiene mucho para contar”. Por otro lado, estaría el imperativo del dominio y competencia de los mecanismos performativos, del lenguaje cinematográfico, en términos técnicos, en la construcción de guion, en los aspectos organizativos, la dirección actuarial, el acceso de actores profesionales, así como la gestión de formas o canales de publicidad y marketing. Las performatividades culturales, las cinematográficas y las mediales se entrecruzan en tensiones, contradicciones y disputas tanto en el contexto local como en una esfera más amplia, más allá del entorno ayacuchano, en el empeño de algunos realizadores por el reconocimiento, mejoramiento de sus prácticas y deseos de traspasar las fronteras.

La propuesta de una performatividad de las performances culturales andinas en la modernidad local nos permite presentar que existen dinámicas propias, jerarquías en el campo local en torno a estas prácticas y repertorios andinos. A la par, hay una serie de referentes, red de citas e iteraciones de historias, tradiciones orales regionales, sus respectivos repertorios y contextos sociales. Esto debería dar pie a la consideración de las particularidades de una esfera mediática ayacuchana que está en relaciones constantes con flujos globales, pero en donde se resignifican, rehacen y repiten en formas particulares. En el contexto ayacuchano, se entrelazan los repertorios sobre figuras mitológicas andinas con las tendencias y formas características del género de terror en configuraciones que reiteran aspectos de la eficacia social de los repertorios locales, pero a la vez reconstituyéndolos y modificándolos. Algo que podría plantearse en cada espacio regional con sus propias iteraciones de repertorios, eficacias y afectividades.



Capítulo 6: Performance medial, materialidad y gentrificación en las prácticas de exhibición y promoción en Huamanga

Es emblemático que la primera película que abriera el fenómeno del cine ayacuchano, *Lgrimas de fuego* (1996), haya sido un relato de las repercusiones ocurridas en el periodo de posviolencia. El cine ayacuchano se inauguraba con una historia que no hacía hincapié en las tradiciones orales ni las figuras mitológicas, sino con el mismo contexto social que se vivía en el Ayacucho posviolencia de mediados de los años 90, con el auge de pandillas en las calles de la ciudad de Huamanga. Sin embargo, como lo han remarcado los propios realizadores, tanto José Gabriel Huertas y Lucho Berrocal, no había sido el primer intento por llevar a cabo una producción local. Luis Berrocal cuenta cómo durante el auge de la violencia interna en los 80 veían en un gran televisor que estaba colocado en un espacio público al aire libre la serie *Vicio maldito*, con todo el mundo arremolinado alrededor de la tele. El locutor German “Toro” Guevara había grabado lo que era originalmente una obra de teatro y se había convertido en una producción local televisiva, que presentaba cada semana nuevos capítulos. De repente había un apagón, porque en ese tiempo la electricidad provenía de un motor, se escuchaban las ráfagas de metrallera, con lo cual todo el mundo salía despavorido a sus casas. José “Martillo” Huertas cuenta cómo la gente se quedaba más interesada en preguntar qué había pasado con la serie que con los muertos que aparecían en las calles. Estas experiencias de exhibición crearon expectativas en varias personas que querían hacer cine y son antecedentes de la producción que comenzaría a surgir en el Ayacucho posviolencia.

Los mismos realizadores hablan que durante este tiempo veían las series que se presentaban en los canales de televisión nacional, entre los cuales se encontraban series como *Los magníficos* y las clásicas películas de acción de los 80 y 90 como las de *Rambo*, y las de van Damme. Esto podría explicar por qué en estos primeros intentos de películas las estéticas involucradas parecen retomar aspectos de estas series de los 80, las películas de acción que se emparentaban con las situaciones vividas en las arremetidas senderistas o las operaciones militares, en una perenne

situación de guerra. Incluso literalmente se ponían escenas o tomas de estas mismas series o películas dentro de las propias películas ayacuchanas. Por ejemplo, en *Pishtaco*, las primeras escenas son de una ciudad misteriosa, con una toma desde una montaña, como si fuera desde las montañas que rodean Huamanga, pero es una toma de una película *thriller* ochentera en una ciudad como Los Ángeles. Esta caracterización de Huamanga como lúgubre y misteriosa sería un aspecto que se itera en varios otros filmes subsiguientes como la última instancia de *Jarjacha 3*, con la caracterización de Huamanga como un espacio gótico, que remite a la concepción de Ayacucho como el “rincón de los muertos”. También estarían los primeros filmes de la dupla de José Huertas y Luis Berrocal, quienes influenciados por estos filmes de acción, se agenciaban sus propios efectos especiales y la elaboración de maquetas rudimentarias de torres eléctricas que explotaban como si fueran las verdaderas torres dinamitadas por los senderistas. El propio José Huertas, antes de que viniera a Huamanga puesto que él era oriundo de Cajamarca, trabajó arreglando torres eléctricas que los senderistas dinamitaban en el valle del Mantaro.

Las presentaciones de las películas en el propio Ayacucho se basan principalmente en los recuentos de los propios cineastas. Como vimos en el primer capítulo, Lucho Berrocal narra la acogida que tuvieron en la presentación de la película *Lagrimas de fuego* y su subsiguiente presentación años después a partir de un reportaje que salió en la televisión local. Este aprovechamiento de una circunstancia particular se ha dado en otros momentos, creando tensiones entre los propios cineastas como cuando Mélinton Eusebio aprovechó para presentar su película *Jarjacha, el demonio del incesto* en el momento que Palito Ortega publicitaba su propia película sobre la misma figura mítica. Una situación similar volvería a ocurrir en el caso de la película *Pishtaco* y también en el caso de la figura de María Marimacha. Las características peculiares de un *marketing* local se hacen patentes dentro de una eficiencia local, pero también surge una tensión entre realizadores que reitera las prácticas llevadas a cabo durante los primeros años de producción silente en los Estados Unidos, cuando reinaba una recia competencia entre las casas productoras (Robinson, 1996).

Lalo Parra, docente de arte, actor y cineasta ayacuchano, cuenta que cuando presentó su primera película *Uma, cabeza de bruja* (2005), la pudo mostrar en el cine Caverro antes de que este fuera vendido a una iglesia pentecostal. En ese momento tuvo una gran acogida, teniendo que hacer dos funciones cada fin de semana por alrededor de un mes. Sin embargo, tuvo innumerables problemas en el día del estreno porque coincidió con un partido de Perú en las eliminatorias para el mundial de fútbol. Tanto la primera tanda matinee de la película como el partido comenzaban a la misma hora. La gente ya había venido al cine, pero quien le había rentado los equipos de proyección no terminó llegando hasta un par de horas después, casi cuando ya había terminado el partido. Aun así, la película se estrenó y siguió teniendo presentaciones, pero como el mismo Lalo cuenta, la primera presentación te marca, porque se pasa la voz, el boca a boca, y el rumor de las presentaciones. Estos diversos recuentos que recogí en el trabajo de campo desde las primeras presentaciones de las películas ayacuchanas, la de *Supay, el hijo del condenado* y varias otras en regiones, muestran la gran acogida de las películas en sus propias regiones y que albergan un gran interés para las propias audiencias. Tomando en cuenta estos recuentos, comienzan a surgir algunas preguntas preliminares. ¿Cuáles son las prácticas de exhibición en Huamanga? ¿Son diferentes a otros espacios en el Perú? ¿Quiénes son estas audiencias? ¿Cómo se imaginan los propios cineastas a sus audiencias?

Desde mi primera visita a Ayacucho tuve la oportunidad de ser partícipe de alguna de las presentaciones y exhibiciones de películas. Estas visitas no siempre se daban en los mismos estrenos, incluso se puede argumentar que esta es la dificultad en dar cuenta de estas presentaciones. A veces, estas son organizadas con muy poco tiempo en antelación o cambian en su programación. Sin embargo, una consideración de estas instancias de exhibiciones en el Teatro Municipal nos permite explorar las tensiones y diversas problemáticas que están envueltas en el cine ayacuchano al considerar los propios recuentos de los cineastas y cómo ellos mismos también valoran estas presentaciones, las evalúan y a la vez construyen sus audiencias imaginarias.

Tomo este término de audiencias imaginadas desde la perspectiva planteada por Ganti (2012a) en su investigación en torno a la transformación del cine indio a su constitución como Bollywood. Dentro de esta perspectiva, usa esta denominación de audiencias imaginadas para marcar una distinción entre las construcciones discursivas de los cineastas de un vasto público que va al cine y los espectadores locales que son social e históricamente más complejos que las caracterizaciones de los cineastas. En las transformaciones que mapea Ganti en relación a los discursos de los cineastas sobre sus audiencias identifica el advenimiento de una perspectiva de “clases”, catalogadas por los propios cineastas, en busca de nichos específicos de audiencias localizadas en las clases medias y altas que le dan reputación y estatus a las producciones cinematográficas, y resuelve los dilemas de desdén e incertidumbre asociados a la identificación del cine indio con un público de clase baja, trabajadora y popular comúnmente referido como las “masas”. Estas concepciones sobre la audiencia se darían no solo en las micro-prácticas de la producción sino también en las instancias materiales de exhibición y el más amplio campo de la economía política del cine.

6.1 El Teatro Municipal como espacio en disputa y las instancias de exhibición

Si tomamos en cuenta que el Teatro Municipal era principalmente el único lugar para presentar películas en Huamanga, aunque se hallan presentado películas en otros ambientes, al principio me planteaba que no habría una gran diferencia entre las presentaciones y por ende no sería meritorio un seguimiento a estas presentaciones. No obstante, las distintas instancias de exhibición en las que pude participar durante los varios trabajos de campo me mostraron que el espacio de exhibición estaba muy lejos de ser algo homogéneo. Cada una de las presentaciones, como veremos, presentan sus propias dinámicas y se entrecruzan varias de las performatividades y estratos de performance que hemos estado mapeando dentro del cine ayacuchano en un mismo espacio, el espacio del cinema. Tomamos de Brian Larkin (2008) el pensar el espacio del cinema como un evento

fílmico en donde se entrecruzan desarrollos y particularidades, como un *practiced place* (De Certau, 1986) en donde se entrecruzan tensiones entre la estandarización de la proyección, con las normatividades implicadas para los espectadores —lo que comúnmente se relaciona con el espacio de los multiplex—, con las prerrogativas locales de exhibición, la eficacia social y organizativa del *marketing* local y la eficacia cultural de los repertorios ayacuchanos. Esto no solo implica una exploración de cómo se han llevado a cabo algunas de estas prácticas en una localidad particular sino cuáles son algunas de las repercusiones que podrían surgir en el contexto peruano para repensar las problemáticas de exhibición y circulación del cine peruano en circuitos fuera de las conocidas redes de exhibición comerciales hegemónicas.

El propio Teatro Municipal es un lugar en disputa entre el uso del espacio, como lugar practicado vs. lugar regentado/administrado, como espacio de entretenimiento y mercancía afectiva (Larkin, 2008) y también como un espacio en donde se encarnan los imaginarios ayacuchanos. Esto está relacionado con una concepción del evento cinematográfico y la experiencia cinematográfica que no solo se puede reducir al *aparatus* tecnológico fílmico, la organización narrativa del filme o el mundo que lo rodea, sino que es un ensamblaje de los tres (Larkin, 2008). Dentro de este ensamblaje, nos encontramos durante el trabajo de campo con la situación que el Teatro Municipal fue remodelado con fondos de la AECID, reduciendo sus butacas y tratando de ponerlo a la par con teatros en otros lugares, cuidando su uso y acceso. La clausura temporal del Teatro Municipal en los años 2013-14, por remodelaciones del edificio principal de la municipalidad, acarreó una gran crítica y malestar entre los cineastas. Esta situación comenzó a resolverse apenas al final de mi trabajo de campo, pero aún está muy latente la crítica a cómo se gerencia este espacio cultural. A diferencia de otras ciudades de provincia como Juliaca o Arequipa, los cines multiplex de las cadenas de exhibidoras no han llegado aún a Huamanga, pero eso quizás está por cambiar en un futuro no muy lejano. De esta manera, la situación de la exhibición en el mismo Ayacucho se convierte en un caso particular. Aunque los cineastas también tengan otros circuitos para su distribución, como el caso de la circulación y proyección por la zona de la selva ayacuchana, las

salas del centro cultural de la universidad o los auditorios y patios de colegios, el espacio en la plaza de Huamanga es el lugar predilecto para estrenar las películas ya que se enmarca en el centro del movimiento urbano de la ciudad, junto a las otras entidades del gobierno regional y nacional como el Poder Judicial, las sucursales de los bancos, el C.C. de la UNSCH y la catedral. El espacio de la plaza de Huamanga congrega no solo estas entidades que representan tanto los diferentes poderes políticos, judiciales, religiosos y económicos e incluso lo académico, sino que también ha sido el lugar de varias manifestaciones políticas y constantes actos conmemorativos durante su larga historia. En mis varias visitas a Huamanga, siempre estaba algún evento aconteciendo en la plaza, especialmente los fines de semana, que coinciden con los momentos cuando se dan las proyecciones de los filmes ayacuchanos. Low (2000) plantea que las plazas en Latinoamérica son espacios en disputa tanto por las tensiones producidas en sus trayectorias históricas como por las políticas actuales sobre su uso y puesta en valor patrimonial especialmente dirigidas para fomentar el turismo. Si bien lo que exploro en este capítulo no se enfoca en estas dinámicas y procesos más amplios del espacio urbano, la performatividades implicadas en el uso y transformaciones del teatro municipal se podrían ubicar también dentro de una serie de discursos sobre el pasado arquitectónico colonial que se enlazan con las políticas de preservación del patrimonio material, el fomento turístico y la caracterización de la ciudad de Huamanga como “rincón de las almas” en un periodo de auge del neoliberalismo en el Perú (Trinidad, 2015).

6.1.1 La ausencia de éxito como dilema: presentación de la película *Vilchico*

28 de noviembre de 2010

Exterior. Caminado por el jirón Asamblea, Huamanga

Un domingo de noviembre por la tarde.

Concurrido ambiente de domingo, el jirón Asamblea está repleto de jóvenes que circulan por todos lados como buscando qué hacer, buscando formas de entretenerse. Se aprecia el consumo extendido en la ciudad. Hay locales de Claro en casi cada cuadra, cuevas de videojuegos y varios lugares comerciales, chifas, karaokes, casinos, ofertas de ropa y hasta un *sex shop* en un segundo piso. Ese domingo también coincidía con el aviso de resultados del examen de ingreso a la UNSCH, por lo cual había un buen número de grupos de chicos deambulando en la plaza, esperando a la radio que avisaría los resultados del examen. Ese mismo domingo de 2010 se presentaba en el teatro de la municipalidad de Huamanga una de las últimas, quizás la última presentación de la película *Vilchico, el pacto*.

Regresaba de haber entrevistado a un par de cineastas ayacuchanos. Después me enteraría que esta película no había tenido mucha acogida comparada con una previa producción en el mismo año sobre el Supaywawa (hijo del diablo), que según me contaban había arrasado, con colas repletas de familias oriundas de los barrios más populares de Huamanga. Todo esto me remitía a las repetidas anécdotas de los propios cineastas regionales, y en este caso ayacuchanos, sobre las películas en sus propias ciudades o regiones. Sin embargo, la presentación de *Vilchico* estuvo muy poco concurrida. Lo cual contrastaba con lo contado por los cineastas en previas ocasiones, con las versiones que tanto había escuchado y me habían relatado sobre los cines llenos y las largas colas de gente esperando afuera.

Héctor Turco, creador del blog *Retablo ayacuchano* y después crítico de películas en Lima, llegó a hacer un comentario en Facebook sobre cómo las películas en regiones estarían haciendo una gran ganancia en sus exhibiciones. Se remitía a que las películas ayacuchanas usualmente se hacían con un presupuesto bajo, que a partir de las presentaciones, incluso solo en fines de semanas y con el aforo reducido por meses en el Teatro Municipal, lograban superar sus gastos y generar una buena ganancia. Si bien le llegaron a comentar que quizás eso no se daba de esa forma tan exacta, ni tampoco todo el tiempo, sigue existiendo una noción bastante generalizada de que las películas ayacuchanas son bastante exitosas y que llegan a cubrir y sobrepasar sus expectativas. Como hemos visto en el caso del

filme *Vilchico* y que relatamos en el anterior capítulo 5, estas nociones de éxito dentro del cine ayacuchano son más complejas. No existe en sí una manera de medir el *box office*, la cantidad de entradas vendidas, pero a la vez intervienen otros factores, varias performatividades están en pugna en el proceso por lograr un éxito cinematográfico en el espacio local ayacuchano.

Después de la proyección, cuando salía del teatro me encontré con Felipe López, amigo de Lalo Parra, que juntos con otras personas han formado la Asociación Tercer Ojo. También fue docente de Bellas Artes y había sido profesor de Lalo. Ahora, ambos formaban parte de este cine club. Al salir del Teatro Municipal y mientras cruzábamos hacia la plaza, me comentó que la película dejaba mucho que desear en términos cinematográficos, (incluso que no tenía nada que ofrecer en términos cinematográficos) pero que quizás podría ser de interés antropológico. ¿Por qué demonios? ¿Por qué antropológico? Se me quedó en la cabeza como una pregunta que me poseía y no podía dejar escapar, como los pactos demoniacos de ambas películas. No tuve en ese momento oportunidad de preguntarle a que se refería con esa afirmación, pero la misma apreciación ya la había escuchado varias veces antes en otros ambientes y por otras personas de distintos rubros. ¿Por qué serían más susceptibles a un interés antropológico las producciones ayacuchanas a diferencia de las propias producciones nacionales surgidas desde Lima? Se me venían a la mente las distinciones que hacen entre las películas del llamado tercer mundo y aquellas de los centros principales de producción fílmica. Como presenta Gordon Gray (2010), en los estudios de cine (*film studies*) comúnmente los filmes no-occidentales son interpretados en términos de cómo los contextos culturales y sociales influyen en la producción fílmica: “Indeed, there is almost an inverse ratio between how well known the particular film/film industry is and whether that film/industry will be analyzed through some of the film theories discussed...” (p. 105). ¿Por qué generalmente filmes de zonas no-occidentales son considerados como representantes de una cultura en el sentido antropológico? Al mismo tiempo, se plantea en contraposición cómo han reconocido varios cineastas africanos que en su caso sus historias solo pueden ser entendidas a cabalidad dentro del contexto de la tradición oral africana (Ukadike 2002). ¿Son las películas ayacuchanas solo

entendibles en sus contextos de una tradición oral andina y su encarnación en los imaginarios de sus propias audiencias? Por otro lado, Chow (1995) ha discutido en el caso de la película china *Ju Dou* (1990) del realizador Zhang Yimou cómo el filme fue muy aceptado por su visualidad en espacios occidentales, incluso galardonada en conocidos festivales, pero no entendida en lo que representaba en el contexto local.

Esta discusión nos lleva a una distinción en torno al cine ayacuchano que me he topado varias veces durante el trabajo de campo y que aparece en los comentarios de algunos realizadores y críticos de cine. Se plantea que el cine ayacuchano debería ser considerado por su valor cinematográfico, o sea por cómo hace su cine, más allá de la consideración del trasfondo cultural que muestran sus filmes. Ahora bien, como hemos relatado anteriormente, también varios cineastas y críticos de cine remarcan el valor del cine ayacuchano por las narrativas, paisajes, personajes y contextos sociales que se muestran en las películas, visiones que comúnmente no son vistas en películas peruanas hechas desde Lima. Por un lado, la concepción de que el interés antropológico de estas películas se refiere meramente a su contenido, a lo referente a su trasfondo cultural desplegado en las narrativas, parece resonar con una visión más bien culturalista. Esta perspectiva deja de lado la importancia de considerar los contextos particulares de su producción y cómo se enlazan con los contextos sociales de donde surgen tanto las películas como las propias audiencias locales.

Antes de la presentación de *Vilchico* había harto movimiento de jóvenes en la plaza. Muchos estaban esperando los resultados del examen de ingreso a la UNSCH. Otros andaban paseando, pasaban parejas o jóvenes en grupos por el paseo peatonal del jirón Asamblea, se colocaban varios vendedores de CD con recopilaciones de rock, cumbia, baladas e incluso ópera, también vendedores de ropa, había harto movimiento de jóvenes en la calle y en los locales de videojuegos. ¿Qué actividades encuentran los jóvenes en la ciudad de Huamanga? ¿Era como decía una portada del periódico *La voz de Ayacucho* en esos días, acerca de chicos que terminaban emborrachándose en antros en las afueras de la ciudad o jugando

fulbito en las canchitas de pasto artificial que ya proliferaban? En una ciudad donde ya no existen los antiguos cines, tanto el cine Cavero, que desde el 2008 se convirtió en una iglesia evangélica, y el cine Cáceres, que se convirtió en una pollería, nos remiten a un cambio drástico en los patrones de ocio y entretenimiento. ¿Qué lugar tiene el cine en las actividades de los jóvenes en Huamanga? ¿Qué lugar tiene para las familias? Si bien no me había planteado propiamente una etnografía de audiencias, un tipo de investigación que ha sido explorada bastante desde el lado antropológico, me planteaba una mirada hacia la materialidad del espacio y las diferentes capas de performatividad que se dan en este espacio: performatividad cultural, organizacional, tecnológica-digital y lo que denomino performatividad medial. Dentro de esta perspectiva, podríamos plantear la configuración de espacios performativos del cine ayacuchano, en los cuales estarían implicados no solo este espacio del Teatro Municipal, sino además el centro cultural del CAFAE en Lima, las presentaciones en festivales en Arequipa, en Lima, en los circuitos itinerantes en la selva y algunas veces que se han dado en otras ciudades regionales o incluso en el exterior. Sin embargo, a partir del trabajo de campo me fui topando con varias instancias distintas en el espacio del Teatro Municipal, pero también en las que se dan porque no estaba accesible dicho espacio principal de la exhibición en el centro de Huamanga.

6.1.2 Un melodrama familiar exitoso con público popular: presentación de *El destino de los niños pobres* (2008)

Escena 2: FLASHFORWARD

En agosto del 2012, cuando le pude dar continuidad al seguimiento de la producción ayacuchana que estaban realizando Lalo Parra y su hijo Piero, que son parte de la aproximación principal de la investigación, coincidió con la presentación en el Teatro Municipal de una película que no era ayacuchana sino de Apurímac, *El destino de los niños pobres* (2008), del realizador Jaime Huamán y que la estaba presentando Ramiro Vilca, camarógrafo de la película. En esta ocasión, se presentaba una

situación de exhibición muy distinta a la que había experimentado con la última presentación de *Vilchico* en mi primera visita a Huamanga dos años antes. No se trataba solo por la cantidad de gente, sino que me remitía a unas prácticas de circulación y exhibición en circuitos regionales de las que había escuchado, pero no presenciado. Además, este caso contrastaría con las prácticas que posteriormente en el mismo año en noviembre presenciaría en el mismo espacio, pero con la última instancia de *Jarjacha 3*, una película ayacuchana de Palito Ortega.

Cuando regresé de la filmación de Lalo y Piero, pasé por la plaza y me percaté de que había una larga cola, tal como cuentan varios cineastas ayacuchanos y regionales sobre sus presentaciones, esperando para entrar a ver la película *El destino de los pobres*, que se estaba presentado en el Teatro Municipal.



Fig. 23 Volante anunciando la presentación de la película *El destino de los pobres* (2008)

La fila estaba hasta la esquina de la cuadra con el jirón Cusco, daba la vuelta y seguía hacia abajo por toda la acera. Me puse a hacer la cola y llegaron más personas, algunas parejas y bastantes familias con niños. Dado que la película tenía como protagonistas a dos niños, me parecía que esa era también una atracción del film. El uso de protagonistas niños es una forma bastante extendida en la producción regional, e incluso en varias cinematografías que tocan temáticas de filiación, hijos o hijas huérfanas, padres ausentes y las búsquedas de sus padres o madres. Las

primeras películas de Palito Ortega tienen como protagonista a un niño huérfano y también es el caso de la muy exitosa producción *Madre*, del realizador huancaíno Daniel Núñez, que circulaba por todo el Perú en copias piratas. Estos filmes parecen constituir un subgénero dentro del melodrama familiar que aparecen en varias películas regionales andinas tanto en el Perú como en Ecuador.⁶⁹

Pasaban varios vendedores ofreciendo manzanas acarameladas, canchita, dulces y chicles como en una feria. En un momento, comentaron que la fila era para los que ya tenían entrada porque no se sabía si íbamos a llegar a entrar, por la capacidad limitada del cine. Al llegar a la puerta, pasaban las personas que tenían entradas y tuvimos que esperar un poco para poder entrar. Se armó una ligera trifulca porque unos señores que ya estaban esperando querían entrar y no estaban haciendo la otra fila. La organización en este proceso fue algo caótica, pero después de un rato pudimos entrar. La sala estaba repleta en su mayoría y siendo un domingo el público eran familias con sus hijos, jóvenes y niños pequeños. Busqué un lugar vacío que solo encontré al frente, como en la quinta fila. Estaba al lado de una familia, una chica adolescente con su mamá y su hijo pequeño.

Antes de la película, estaba puesta una música con un *mix* de canciones de William Luna, un cantante muy popular de música andina, que ha combinado el huayno con baladas, un tipo de huayno pop, como ellos mismos lo han denominado. La gente comenzó a pifiar y reclamar por el comienzo de la película. Mientras estaban haciendo arreglos para poner la película (era una proyección directa desde una PC), los chicos comenzaron a hacer sombras con las manos en la luz que se reflejaba del proyector. Como la pantalla rosaba las cabezas de los asientos en frente, apenas levantabas las manos se reflejaba en la pantalla. Comenzó la película...

Propiamente no era una película ayacuchana, pero podíamos ver la acogida que tenía el cine en esa ocasión, especialmente para un público popular, a pesar de los

⁶⁹ La figura del niño huérfano en la película "El huerfanito" del realizador puneño Flaviano Quispe ha sido analizada por García-Alvite (2015) y en el caso ecuatoriano en el fenómeno denominado Ecuador Bajo Tierra se dan también una serie de películas con trasfondo de abandono familiar, figuras de huérfanas y teniendo como protagonistas a niños dentro del género de melodramas familiares (Alvear y León, 2009).

múltiples problemas de la película y la baja calidad de la imagen, ya que había sido grabada con una cámara de un solo CCD⁷⁰. Luego me enteraría que era una de las primeras películas que había realizado Ramiro Vilca y Jaime Huamán. Sin embargo, la historia había sobrecogido emocionalmente a la audiencia. Al final del filme, la chica que estaba a mi lado estaba con lágrimas en sus ojos. Toda esta situación me remitía a otras películas parecidas de género melodramático como *Dios tarda pero no olvida* (1997), *El huerfanito* (2004) o la huancaína *Madre: una ilusión convertida en pesadilla* (2009), que circuló por varios cines del sur andino y se vende en copia pirata en innumerables mercados alrededor del Perú. Este tipo de melodrama familiar tiene una gran acogida en un público popular, que en el caso de Huamanga proviene de todas las zonas periféricas de la ciudad. Es un género que ameritaría un análisis más profundo que no hemos abarcado en la exploración de los repertorios andinos en la cinematografía ayacuchana planteados en el capítulo 5. No obstante, su acogida en un público popular no solo se conecta con los personajes y narrativas contadas (aspectos de una performatividad cultural), que en el caso ayacuchano se dan dentro de recuentos de la violencia interna vivida recientemente, sino que también nos dirigen a prácticas materiales de exhibición, proyección y recepción en el espacio del Teatro Municipal usualmente ligadas a públicos populares. Estas instancias están marcadas por el exceso, la emotividad o la enaltecida afectividad que lo marca como un evento con sus propias características, a veces muy diferentes a lo que suele esperarse de espacios comerciales, como por ejemplo los cines multiplex. La falta de organización en la entrada, la música popular de huayno como antesala a la presentación, la algarabía y las pifias previas a la película, así como las fallas en la proyección y la baja calidad de la imagen son todos aspectos que nos sugieren un evento cinematográfico que

⁷⁰ Un CCD es un tipo de sensor de imagen digital usado por varias cámaras de video. Comúnmente una cámara con 3CCD tiene una mejor imagen de color ya que separa la imagen en los componentes rojo, verde y azul para mejor definición. Muchas videocámaras profesionales y algunas semiprofesionales utilizan esta técnica, aunque los avances en la tecnología CMOS de la competencia han hecho que los sensores CMOS sean actualmente los más usados en cámaras digitales.

congrega un ensamblaje de tecnologías y prácticas sociales locales que rompen con la supuesta universalidad de la experiencia fílmica.

Esta instancia de exhibición muestra el carácter popular del público, que los propios cineastas consideran en sus construcciones de las audiencias ayacuchanas al referirse como el “*populorum*”. Esta concepción del público *populorum*, un término que viene del latín y que comúnmente se le relacionaría al pueblo, la plebe, el populacho en la jerga cotidiana, se relacionaría en el contexto ayacuchano directamente con la denominación de ese público popular que habita principalmente en las periferias de la ciudad. Coincidentemente, sería el público de los relatos de la migración interna durante la etapa de violencia más aguda en el departamento de Ayacucho, venido de varios pueblos rurales. Este aspecto lo hemos discutido con más detalle en el capítulo 5, pero acá vuelve a aparecer como un aspecto iterado por los propios cineastas. Si bien esta investigación no se ha enfocado en un estudio más profundo hacia las posibles audiencias del cine ayacuchano, la construcción de los propios cineastas sobre lo que denominan como un público popular se enlaza con varias concepciones sobre las temáticas de las películas y su mayor acogida dentro de estos públicos, así como la noción de que estos públicos no estarían dando tanta atención a los aspectos cinematográficos y más bien conectándose e identificándose con los paisajes y personajes de los repertorios andinos iterados en estas películas. No obstante, como hemos visto anteriormente, la búsqueda de un éxito rápido y barato, con bajo presupuesto y con interés de lucro, no necesariamente logra concretarse. Existe lo que hemos denominado como una performatividad de las performances andinas dentro de los propios espacios y localidades regionales, donde compiten varios repertorios, sus eficacias sociales, pero también cómo se concretan en las formas cinematográficas y ahora en los ámbitos de la promoción, exhibición y apego a las audiencias locales. El propio cuestionamiento que se hacen varios realizadores ayacuchanos sobre si sería pertinente seguir haciendo filmes con estas temáticas sobre figuras míticas monstruosas o melodramas conectados con las experiencias de la violencia interna, con bajo presupuesto pero con muchas ganas, comienza a ser cuestionada porque por un lado se deberían mejorar las producciones y también hay un interés en la

búsqueda de otros temas y narrativas por contar. Ahora bien, al mismo tiempo siguen remarcando que son estas temáticas, los escenarios de horror y las formas melodramáticas, las que siguen teniendo una gran acogida por ese público popular. Lo cual está acompañado con aseveraciones acerca de que “el supay vende” o el morbo funciona.

Por otro lado, esta exhibición de una película apurimeña en un espacio ayacuchano daba cuenta de la existencia de un circuito andino, que no ha sido explorado pero que varios cineastas en sus recorridos de exhibición han transitado dentro de sus propias regiones, o incluso llegando a otras cercanas. Mélinton Eusebio llegó con su película *Almas en pena* (2004) hasta el propio Cusco, pasando por Andahuaylas y Apurímac, antes de que le piratearan su producción. En un recuento más reciente del realizador Miler Eusebio, director de la exitosa película *Supay* y primo de Mélinton, argumentaba que su película tuvo más de 400 000 espectadores. Lo cual parece un poco exagerado, pero sí hace eco de la acogida de algunas películas que han tenido un éxito que hasta hace muy poco era inigualable en Lima. Nuevamente se nos presenta la brecha con la forma en que se mide la acogida de una película en términos del recaudo de las entradas, el famoso *box office*, que es la forma estandarizada en la cual la industria fílmica mundial mide el éxito comercial de una película. Si se toma en consideración, por ejemplo, lo que comúnmente se presenta como la ganancia que puede sacar una película ayacuchana que se presenta en el Teatro Municipal por la cantidad que supuestamente fue invertida para la producción de la misma, nos encontramos que todas las producciones serían un éxito. ¿Qué hacen los cineastas en Lima si la plata asegurada está en regiones? Sin embargo, estas miradas meramente económicas dejan fuera todo lo que estamos planteando de la complejidad en que se producen y se exhiben las películas ayacuchanas. Por otro lado, la circulación de las películas en el circuito de la selva en Ayacucho hacia la zona de Kimbiri y Pichari en el VRAE les permite a los cineastas recuperar parte de lo invertido en las mismas. Sin embargo, existe una serie de factores que afectan las presentaciones de las películas, desde problemas con las proyecciones, situaciones climáticas (porque algunas presentaciones son al aire libre), hasta problemas entre los mismos cineastas que compiten por los mismos públicos y

espacios de presentación. Dentro de estas problemáticas sobre las exhibiciones de las producciones ayacuchanas, el propio acceso al Teatro Municipal se ha convertido en un tema principal en las discusiones de los cineastas y el futuro de la producción en Huamanga.

Corría el mes de noviembre en el año 2012, cuando...

Eran aproximadamente las 6 de la tarde, con un clima cálido en la plaza de Huamanga. Mientras me acercaba a la plaza, comencé a escuchar los repiques de las campanas de la iglesia. En la Huamanga de la “ciudad de las campanas”, con 33 iglesias en su centro histórico, volvían a resonar las campanas de la catedral. En la cúspide de la violencia interna dentro de la misma ciudad, los campaneos llegaron a desaparecer del paisaje sonoro. Corría el año 2012, no sabía cuándo habían comenzado a tocar, convocando a misa, compitiendo con el frenesí de la gente en la plaza, los carros que discurrían en las calles y el pito estrepitoso de los policías dirigiendo el tráfico. Mientras cruzaba la plaza, mi atención se detuvo en sus campaneos. Apenas terminaban de repicar cuando se escuchó el perifoneo desde un carro que andaba dando vuelta a la plaza, anunciando la presentación de la nueva película de Palito Ortega, *Jarjachas 3*. El carro pasó a mi lado en la esquina, se detuvo un momento antes de continuar al frente de la catedral, que queda justo al lado del Teatro Municipal, donde se presentaría la película “*Jarjachas 3... donde Dios perdona el pecado, pero no el incesto*”. Se iteraba una de las frases con las cuales previamente se había referido el mismo realizador a la figura de la jarjacha y a la trilogía que pensaba finalizar con esta tercera instancia.

En el documental *El otro cine* (2010), que el colectivo Mercado Central le hizo al realizador Lalo Parra, se presenta la práctica del perifoneo como la forma más común con que los cineastas anuncian la presentación de sus películas.



Fig. 24 Captura del documental *El otro cine* (2010).

Esta práctica, junto al reparto de volantes (mosquitos, como se les llama en Huamanga), el anuncio en radios y la presentación de un tráiler en canales de televisión locales, son algunas de las maneras en que los realizadores tratan de publicitar sus próximas presentaciones.

Coinciden varios eventos y actividades los fines de semana por la tarde-noche en Ayacucho. Las proyecciones de las películas ayacuchanas siempre han sido primordialmente durante los fines de semana, a veces en tres tandas, pero más comúnmente en dos: una función de matiné y una de vermut, un poco más en la tarde. Antes los cineastas contaban con el cine Caveró, que aún existe como edificio, pero ahora lo regenta el Movimiento Misionero Mundial, una iglesia pentecostal.

El Teatro Municipal es el único espacio que queda para las proyecciones de cine. En el año 2004 el teatro fue renovado con fondos de la AECID, con lo cual disminuyó la cantidad de asientos. Lo equipararon con 320 butacas de mejor calidad, equipos escénicos y acondicionamiento acústico. Sin embargo, hasta hace poco no contaba

con un proyector propio y los cineastas o quien quisiera utilizarlo tenía que rentar todos los equipos de proyección y sonido. En el momento de la remodelación y hasta ahora, varios de los cineastas se quejaron de estos cambios, puesto que no solo reducía el número de asientos, sino que también lo convertía en un espacio más exclusivo y no pertinente para el público popular ayacuchano. Este es un tema que como veremos más adelante también refleja algunas de las visiones, expectativas y deseos de los propios realizadores. Los cambios y dinámicas que ha tenido el Teatro Municipal sirven como un espacio en donde se emplazan varias de las tensiones y visiones sobre el cine ayacuchano y sus audiencias ayacuchanas, tanto las actuales como las imaginarias. Este cambio en el ambiente es sintomático de una tendencia hacia la “gentrificación”, que va acompañada de algunas otras prácticas que se llevan a cabo, como veremos en el caso de la presentación de la película *Jarjachas 3* de Palito Ortega. Recientemente vuelven a surgir tensiones en relación a la utilización sobre este espacio, debido a la renta del mismo solo por algunos, acaparando el uso y tiempo del mismo, y por otro lado lo que constituyó su reciente remodelación, que les ha negado el único espacio de proyección en la ciudad. Posteriormente, los cineastas se han reunido para pedir que cada uno pueda tener un mes para la presentación de sus respectivas películas, así se organizaría mejor su uso equitativo. Un acontecimiento más reciente ha sido que a partir de la conformación de la nueva asociación ASICAY, se estaban organizando para hacer un acuerdo mutuo con la municipalidad de Huamanga para la utilización del espacio para las diversas actividades que están planeando.

6.1.3 La gentrificación y normatividad en las prácticas de exhibición: *Jarjachas 3*

Flashback - Plaza de Huamanga

Noviembre 2012

Regresaba por el jirón Asamblea, viendo a la gente que se paseaba, los chicos que esperaban en las escalinatas de la central de Movistar, lugar de encuentro. Los

inacabables locales de Claro y Movistar, para no mencionar los restaurantes, chifas y sitios de tragamonedas, el chico que repartía los *flyers* del *sex shop* en un segundo piso. El transcurrir por este jirón durante los fines de semana es una experiencia de los innumerables gradientes del auge comercial y la presencia de una economía neoliberal que va conquistando y ya han conquistado los diversos centros de las principales ciudades de provincia, pero un neoliberalismo y auge comercial con sus propias características. El *flaneur* benjaminiano de galerías y paseos parisinos se encontraría con una modernidad desbordada en la que se emparejaban los olores de panes y pollos a la brasa, con el tintineo de los videojuegos y los celulares. Algo similar al actual jirón de la Unión en el centro de Lima. Como ya hemos discutido en el capítulo 5, este auge comercial en Huamanga ya había sido descrito e investigado con sus varias aristas en un trabajo de Ludwig Huber a mediados de los 90, pero ahora estaba siendo el escenario social donde se enmarcaban también estas instancias de exhibición y proyecciones fílmicas.

Llegué a la esquina con jirón Cusco y ya me iba para cruzar al otro lado de la plaza cuando me percaté de la fila que había en el municipio. Me acordé de que se había programado la proyección de *Jarjachas 3*, la última película de Palito Ortega, que estaba presentando en Ayacucho, la cual había sido también una de las razones para regresar en este momento. Dirigiéndome hacia la entrada del Teatro Municipal, comencé a ver a la gente que esperaba en la fila; a diferencia de la presentación de la película *El destino de los pobres* de Apurímac, que había visto en agosto, la mayoría de las personas esperando eran parejas jóvenes, algunas familias con sus hijos, pero no era un público tan “popular”, como los llamarían los propios realizadores refiriéndose a grandes rasgos al público que viene de las periferias de la ciudad. Más bien parecía de una clase media ayacuchana, aunque sí había otras familias, pero la mayoría eran jóvenes parejas que muy bien podrían haber estado en un *multiplex* en alguna otra ciudad del Perú o en los cines de los centros comerciales en Lima. Esta situación distinta se percibiría con mayor detalle cuando ya estuviéramos adentro del teatro. Pensé que quizás era también una cuestión del horario y de esta presentación en el día sábado. Comúnmente es más factible para las familias ir al cine un domingo como paseo familiar, pero de alguna forma algo

estaba sucediendo acá que no encajaba totalmente con las descripciones de las audiencias provincianas usuales, de masas populares. Se estaba dando un cierto proceso de gentrificación, parecido a lo que Tejaswini Ganti describe para el cine de Bollywood. Ganti (2012) argumenta que a partir del nuevo milenio, junto con los cambios en la industria del cine indio y la consolidación de los cines multiplex en la India, se da un proceso en el cual los cineastas comienzan a cambiar sus discursos sobre las audiencias en dicho país, un cambio en lo que ella llama las audiencias imaginadas, al darse un cambio entre la denominación de las masas al de clases, hacia un enfoque de producir para ciertos nichos de audiencias que se aleja de las audiencias masivas de la clases trabajadoras, con las cuales comúnmente se identificaba a la producción de cine indio y que era la que concurría a los grandes cines populares. Por supuesto, en el caso ayacuchano se estaba dando un fenómeno a una escala menor y no como una tendencia predominante. Ahora bien, las particularidades de esta tendencia están emparentadas con ciertas prácticas que se introducían en cada uno de los momentos de la proyección, que provienen de las prácticas asociadas al espacio del cinema en contextos urbanos metropolitanos.

Esperando en la fila, pasaban las señoras vendiendo canchita y dulces. Las mismas que había visto en otras ocasiones. En un momento apareció un chico con una cámara DSLR grabando la fila con una luz reportera. Los chicos al frente de mí hicieron algunas muecas y poses. Esta cámara proveía a la presentación una sensación de distinción, de *glamour*, solo faltaba la alfombra roja. Anteriormente había pensado como posibilidad hacer unas preguntas cortas a la audiencia después de la película, pero esta situación ya me prevenía que quizás toda esta proyección iba a estar de alguna forma organizada y controlada de antemano.

Esta situación era diferente a las otras presentaciones que había visto en el Teatro Municipal. La música que amenizaba la sala antes de la película no eran huaynos o música folclórica contemporánea como William Luna o Max Castro, sino una música más pop y reggae en español. Cuando el proyector se prendió, me di cuenta de que el espacio que tiene el auditorio para poner el equipo de proyección, al que

comúnmente llaman multimedia, estaba vacío. En su lugar, había un proyector enganchado en la parte superior de la entrada, un proyector más grande, luces y las letras BenQ1080p, un proyector de video HD (al que por cierto en ese momento ni en las universidades teníamos acceso). Tal como se anunciaba en el poster de la película, la proyección iba a ser en alta definición. Además de este detalle, la gigantografía que cubría la entrada del teatro también anunciaba que había sido grabada con efectos visuales y animación en 3D en donde aparecía el monstruo de la *jarjacha* acechando al espectador.



Fig. 25 Gigantografía justo en la entrada del Teatro Municipal



Fig. 26 Continuación de la gigantografía con la jarjacha

Se puso la pantalla en blanco un momento, la gente chifló un poco, pero no hicieron ruido excesivo o proyectaron sombras con las manos en la pantalla, como habíamos visto en la otra presentación. Antes de que comenzara la película se presentaron unos avisos en la pantalla agradeciendo a los auspiciadores, entre los cuales había varios restaurantes, el hostel Álamos, los nombres de algunas personas, etc., lo cual continuó con un aviso dirigido al público directamente, instruyéndoles que respeten las butacas del Teatro Municipal, que no ensucien el espacio, que no hicieran ruidos innecesarios, una serie de mandatos que disciplinaban las conductas dentro de este espacio. Este aviso fue seguido de uno informando que estaba prohibido tomar fotos o video durante la proyección y que si se encontraba a alguien filmando, se iban a tomar las medidas de la Ley para la confiscación de los aparatos. En otras palabras, se estaba “disciplinando”, normalizando al público a cómo se debería visionar una película en una sala de cine. Jonathan Crary (2000), en su estudio sobre el proceso o rol de la atención en la configuración de la percepción en la modernidad, se refiere a la constitución de una “normative

attentiveness”, una atención normativa que estaría involucrada en la forma en que se ha constituido la percepción en la modernidad. En el cine esto implica la clásica figura del cuerpo dócil, anestesiado del espectador que está como en un sueño, o en algunas caracterizaciones como en la cueva de Platón, enfrentándose a las luces y sombras de las imágenes. Sin embargo, como plantea Larkin (2008), en el caso de las audiencias nigerianas que veían películas indias en los cines Hausa repletos de gente, donde proliferaba el bullicio y circulación constante de personas en un espacio al aire libre, comentando constantemente los momentos del filme, gritando a la pantalla o las interrupciones en la propia proyección se contraponen a estas prácticas impuestas por esta atención normativa propuesta por el aparato cinematográfico. La estandarización de las prácticas de visionado en los cines se debe tomar con pinzas cuando se consideran otras prácticas en otros espacios y contextos culturales. Se debe dar consideración a la diferencia local de recepción que no solo tomaría en cuenta el aparato de proyección y el espacio del cinema sino también el contexto social alrededor del cual se entabla el evento fílmico. Ahora bien, lo interesante de las experiencias en Huamanga es que se entrelazaban varias de estas situaciones locales del contexto de recepción, pero también la institución de prácticas normativas. Entonces, nos encontramos con una gama de prácticas y actitudes en el espacio del cinema que ponen en tensión varias de las performatividades que planteamos que están en juego dentro del cine ayacuchano y que en estas instancias se dan en relación a las películas, sus exhibiciones, sus audiencias y las prácticas de los propios cineastas para la promoción y presentación de sus películas.

Comenzó la película... Títulos de los actores a cada lado en rojo... Una imagen de una calle a oscuras en Huamanga...

Mientras estaba proyectándose la película, unos chicos que se movían de lado a lado terminaron sentándose en las gradas junto a mí, algunas personas salieron por

una de las puertas laterales un par de veces, no supe a qué se debía. Algo raro pasó durante la proyección, mientras veía la película un chico que no sé si pertenecía al equipo de Palito se movía en los pasillos, puesto que tenía gente con linternas, como los acomodadores de un teatro. Este chico se colocó en las escalinatas y dirigió una cámara hacia donde estaba sentado por un rato, sin luces ni flash, pero grabó un rato hasta que me coloqué la mano en la cara. ¿Raro o sospechoso? ¿Tenía la cámara en *nightshot*/infrarojo para poder grabar en la oscuridad? ¿Estaba grabando al público mientras veía la película? Me sentí directamente interpelado, pero como el incidente duró muy poco, regresé a concentrar mi atención en la película. Sin embargo, no grabó en ningún otro momento o se movió para otro lugar. Posteriormente, al buscar información en la internet sobre estas presentaciones, me topé con un video que daba cuenta de esta práctica. Lo interesante es que el propio cineasta había mandado a grabar estas instancias de la audiencia como evidencia de la efectividad de la película, de generar una reacción, una tensión, suspenso y susto que estaba en el cuerpo mismo del espectador.



Fig. 27 Fotograma de la reacción del público durante la exhibición de *Jarjachas 3*.

La grabación de estas instancias las había utilizado en un tráiler de la propia película y también en el material de promoción de la misma.



Fig. 28 Fotogramas del tráiler de *Jarjachas 3* para su reestreno en el Cine Municipal

Estas formas de remitirse a las reacciones corporales, incluso viscerales, de las audiencias es un aspecto muy comentado en torno al género de horror desde principios de sus exhibiciones y cómo incluso se relacionaba directamente a las reacciones de las mujeres espectadoras. A principios de la exhibición temprana de películas de horror en Estados Unidos, las respuestas femeninas al horror fílmico fueron usadas por los exhibidores para promocionar que todos podrían ver los filmes

y enfatizar en los aspectos performativos del género (Berenstein, 2002). En su estudio sobre las prácticas de promoción y publicidad usadas a principios de los 30, Rhona Berenstein muestra cómo las estrategias marketeras de los estudios y exhibidores, a través de los carteles, tráilers y otras promociones de marketing, se plantearon de una manera que “entrenó” a la audiencia en cómo se esperaba que respondieran. Las audiencias primigenias en los Estados Unidos tuvieron que aprender qué significaba el cine y cómo comportarse como audiencia del cinema, cuáles serían las relaciones pertinentes entre el espectador, proyector y pantalla. Nos encontramos con otro imperativo performático dirigido a las audiencias ayacuchanas, enseñándoles cómo deberían de comportarse.

Posteriormente, me percaté de que estas prácticas de promoción a través de la grabación de los espectadores reaccionando al filme fueron llevadas a cabo previamente por los conocidos filmes *REC* (2007) y *Paranormal Activity* (2009), ambos filmes de horror muy exitosos, ubicados dentro del “*found footage genre*”, (subgénero del “metraje encontrado”) y constituyendo una serie de secuelas muy comerciales. Estas prácticas estarían dando cuenta de la eficacia del filme en lo que comúnmente se le adjudica al género cinematográfico de terror como su habilidad de incitar al miedo o incluso una violenta y visceral reacción corporal. Sin embargo, lo que nos interesa enfatizar en estas prácticas es su conexión a formas de promoción y *marketing* que están siendo usadas por películas de horror contemporáneas y que constituyen referentes de varios realizadores ayacuchanos en su búsqueda por éxitos comerciales.

Al terminar la película había una mujer aguantando un micrófono lavalier, preguntando si nos había gustado la película, mientras grababa el mismo chico que había visto antes de entrar al teatro. No pude evitarla, solo logré decir “que estaba interesante”. En realidad, la película había tenido buenos momentos de suspenso, pero también algunos problemas, especialmente en su utilización de una animación 3D de la supuesta *jarjacha* que alternaba con escenas físicas de partes del monstruo en maquillaje, que no terminaban de enganchar o coincidir muy bien. Me detuve un momento. En esta antesala del teatro algunas personas se quedaban

contestándole, pero solo en términos de una apreciación general. No logré escuchar mucho, salía todo el mundo abruptamente de la sala que había estado totalmente repleta. No me esperaba a esta persona grabando y preguntando las impresiones de los espectadores, aunque solo les preguntaba si les había gustado. Parecía que formaba parte también de toda la organización armada alrededor de la presentación del filme y que incluso podría ser usada nuevamente para un *spot* publicitario del filme. No había forma de que intentara ni siquiera hacer una pregunta a los asistentes. Todo parecía que había sido previamente planeado. Justo salía afuera cuando vi que Palito estaba hablando con la realizadora Judith Vélez, conocida directora del largometraje de ficción *La prueba* (2006) y de varios documentales. Ella también es socia fundadora de la APCP, la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú, que congrega a la mayoría de cineastas reconocidos y que han tenido una mayor trayectoria en la historia fílmica peruana forjada desde la capital. Hasta ese momento, solo dos cineastas regionales eran parte de este gremio, el mismo Palito Ortega y el realizador huancaíno Nilo Inga. Como hemos visto en el capítulo 5, esta película de *Jarjachas 3* se transformaría en *El demonio de los Andes* para su exhibición y circulación en las cadenas de cines multiplex en el Perú. Si bien esto pasaría posteriormente, todos los aspectos alrededor de la presentación de esta película en el teatro/cine municipal, desde las prácticas de proyección, las normas de visionado, las personas encargadas en la sala, hasta el *glamour* de estar en un evento de reestreno con cámaras y entrevistas, nos muestra una situación de exhibición más cercana a los hábitos relacionados a la clase media que suele asistir a un cine multiplex.

A diferencia de lo explorado por Jeff Himpele (2008) en el caso de la distribución de películas en La Paz, Bolivia, en donde a través del seguimiento de un filme comercial podemos ver las concepciones sobre clase, lugar geográfico y gustos en la forma de distribución fílmica alrededor de la ciudad, en el caso ayacuchano tenemos principalmente un solo espacio de proyección. Aunque se utilicen de vez en cuando otros espacios, como hemos visto en el caso del CCUNSCH o colegios. No obstante, se da lo que plantea Himpele: “theaters are chronotopes in which diverse publics and divided interests are assembled into a unity” (50). A lo que se le

puede sumar que la frase “Solo en cines”, que aparece al final de los *tráilers* de las películas ayacuchanas, literalmente se refieren a que en el caso ayacuchano se da todo en solo un espacio, como si tuviéramos un lugar privilegiado para la manifestación de las tensiones, discursos y performatividades implicadas en el cine ayacuchano. Desde una perspectiva de la teoría de performance, podemos plantear que es en la iteratividad de estas instancias de exhibición a través de las cuales vemos cómo se conforman una serie de performatividades, discursos y concepciones sobre las audiencias y prácticas diversas de exhibición. En las instancias de exhibición en las que tuvimos ocasión de participar durante los momentos de trabajo de campo, nos encontramos con un primer momento que contradecía los usuales recuentos de los cineastas ayacuchanos y regionales, por la falta total de público y la crítica a los aspectos cinematográficos, poniendo en duda su valor como cine, y más bien reconociendo su valor antropológico. Esta primera instancia que me topé rompería la usual percepción de las presentaciones de los filmes ayacuchanos como exitosos en sus propios contextos, que hemos discutido con más detalle en el capítulo 5, y que generaba toda una serie de malestares y críticas entre los propios cineastas. Ahora bien, también nos problematiza el propio espacio de exhibición y cómo las propias audiencias locales incidían en la acogida de las películas. Lucho Berrocal nos había advertido que las audiencias ayacuchanas ya no estaban tan propensas a aceptar todas las producciones ayacuchanas, incluso esto ni siquiera había sucedido totalmente en los principios de la producción, sino que ya discernían e incluso rechazaban los filmes que habían sido realizados con mucha premura, bajo coste y con el solo interés de sacar plata rápido y fácil.

Es interesante que la segunda instancia en la que me encontraría fuera un filme que no era ayacuchano, pero que mediante un género melodramático había tenido una gran acogida para un público local caracterizado como popular. La propia exhibición de la película albergaba algunos aspectos que lo caracterizaban dentro de un público popular o “*populorum*”: la música que estaba en la antesala, las familias que estaban acudiendo al cine y la algarabía que se daba en la sala o las reacciones que tuvieron antes del filme, jugando con la luz del proyector cuando la película aún

no comenzaba. Esta situación rompía con la experiencia de cine como un fenómeno estandarizado, sino que trae a colación sus propias características locales.

En la tercera instancia, hemos discutido cómo se presentaría una especie de gentrificación y normalización de la experiencia del cine, a tal punto que los espectadores, incluyéndome, nos vimos interpelados sobre cómo comportarnos correctamente como audiencias fílmicas, así como estar siendo observados e incluso filmados nuestros comportamientos. Esta situación no solo limitó mi propio trabajo de investigación, sino que nos acercaba a un evento cinematográfico que estaba completamente pautado, meticulosamente organizado y ensayado, junto con la promesa de una proyección en alta definición y con efectos 3D, que nos remitía nuevamente a una efectividad de la performance tecnológica que se mostraba como una experiencia única. Este aspecto resonaba con la experiencia del cine comercial y especialmente la de los multiplex, que enfatiza igualmente una experiencia única e inmersiva del cine enalteciendo las capacidades de la pantalla gigante, el sonido envolvente y la imagen con tecnologías de punta, así como la comodidad de los asientos. Se entrelazaban la performatividad tecnológica y la estandarización de la experiencia como aspectos que eran instituidos y promovidos en el espacio del teatro municipal.

Lo interesante es que en el contexto local ayacuchano se dan sus propias formas de mercadeo que se nutren de la acogida que tienen ciertas historias y creencias en los imaginarios locales andinos. Hay una eficacia social de los repertorios e imaginarios culturales, las figuras mitológicas y por otro lado una eficiencia del uso de los medios locales a la mano para su propaganda. Ahora bien, como hemos visto no siempre estas dos arenas performativas, estratos performativos coinciden. Cuando visité Huamanga en 2010, aún estaba presente en los comentarios de los cineastas y la gente la película *Supay, el hijo del condenado*, pero fue en ese contexto que terminé viendo la penúltima presentación de *Vilchico* en el Cine Municipal con una sala casi vacía. Se chocaban dos concepciones sobre la acogida de las películas ayacuchanas en sus propios espacios de exhibición. ¿Por qué una película tenía un gran éxito y la otra no? ¿Acaso la primera estaba mejor elaborada

y la segunda carecía de esos aspectos? ¿Qué tanto el éxito comercial de una película local se debía a su mercadeo y publicidad o a la temática que resonaba en los imaginarios de las audiencias ayacuchanas? ¿El éxito comercial de una película en el espacio local ayacuchano influencia la producción ayacuchana a tal grado que se convierte en la única forma rentable? Se presenta el riesgo que entabla el tratar de agarrarse de una cierta tendencia, lo cual está también emparentado con la situación de desconfianza que tienen los cineastas con que sus ideas se las lleguen a robar.

En los casos a los que hemos podido dar seguimiento, nos presentan una gama de las variadas eficacias de las prácticas de promoción local, pero también de las prácticas particulares de la exhibición de las películas en la misma Huamanga. La noción de que las presentaciones locales pueden llevar a grandes éxitos y por ende una oportunidad inigualable de ingreso es más compleja de lo que comúnmente se presenta o ha circulado como recuentos de estas presentaciones. Como hemos visto, no todas las películas llegan a ser exitosas, incluso cuando quieren seguir las tendencias que ya han sido exploradas con éxito en el ámbito local. Al mismo tiempo, se mantienen formas de visionado cinematográfico y los comportamientos de las audiencias ayacuchanas, que tienen sus propias peculiaridades. Como plantea Larkin (2008), no se puede presumir la universalidad del cinema y se debe interrogar la constante tensión entre estandarización y diferencia local. Hay varios factores que intervienen en las presentaciones, las propias características de los productos, la infraestructura y las formas de exhibición, la recepción de las audiencias locales y los gustos que los propios cineastas atribuyen a las mismas.

6.1.4 CODA: De mosquitos, megáfonos y gigantografías



Fig. 29 Fotograma del corto *De mosquitos, megáfonos y gigantografías*

En el año 2014 tuve la oportunidad de acompañar a Lalo Parra en la difusión de *Ana María, la voz del valor*, la última película que había dirigido junto con su hijo Piero Parra. Esta instancia alberga algunos interesantes aspectos de lo que conllevan las formas locales de propaganda y marketing, así como la participación y colaboración de realizadores y actores de otras regiones que son figuras conocidas dentro del ámbito del cine regional y la circulación de películas regionales en los Andes, como es el caso de Daniel Núñez, un reconocido realizador huancaíno. Su filme *Madre*, junto con el filme *El huerfanito*, podrían ser los filmes regionales más vistos en toda la zona andina, incluso en países vecinos. Ahora, con el acceso a internet y las redes sociales, los realizadores también se anuncian en Facebook. Sin embargo, el mayor esfuerzo está en la promoción por otros medios locales como la radio, el perifoneo por las calles con un megáfono y la repartición de volantes o “mosquitos”, puesto que tienen una mayor repercusión en el espacio social de Huamanga. Esta última instancia de propaganda y exhibición local se muestra en el corto video que adjuntamos abajo para su visionado. Esta instancia sobrepasa el contexto del Teatro Municipal, en el que nos hemos concentrado en este capítulo, pero lo

incluimos como un material adicional que expresa aspectos de las sonoridades, visualidades y materialidades implicadas en estas prácticas de promoción. También lo incluimos porque sirve de referencia para una primera discusión en el próximo capítulo.

Link a corto: https://drive.google.com/file/d/1JBznH4pOE5_tNQXbvfi4SXlxbxqo-CKJh/view?usp=sharing



Capítulo 7: Performando al cine ayacuchano en la esfera mediática peruana: concursos, competencias y asociaciones

Cuando regresé a Huamanga en 2014 para poder darle seguimiento a la presentación del filme *Ana María, la voz del valor*, se daba al mismo tiempo mi elección como jurado del Concurso Nacional para Largometraje de Ficción, promovido por el DAFO (Dirección del Audiovisual, Fonografía y Nuevos Medios). Este premio se ha constituido como el principal en la serie de concursos que organiza esta entidad como parte de su promoción de la cinematografía peruana. En esa ocasión me habían pedido participar en el concurso regional, al cual había sido anteriormente convocado pero no escogido, puesto que existe el sorteo de los jurados. Sin embargo, en esta ocasión había salido elegido para el concurso nacional de largometraje de ficción. Junto con un grupo de tres jurados extranjeros y otro nacional, éramos cinco en esa ocasión. La oportunidad me permitió darme cuenta de las pautas y estándares para poder sopesar los proyectos cinematográficos de largometraje de ficción para este concurso a nivel nacional. Estas pautas y estándares están principalmente basados en los aspectos del guion, pero tomando también en cuenta aspectos propios de las temáticas planteadas, su planteamiento visual, capacidad de producción, consideración de aspectos de coproducción, así como la congruencia entre el presupuesto planteado y las necesidades de la producción. Cada vez más este concurso ha crecido en las solicitudes y proyectos recibidos, el proceso de revisar todos los proyectos es bastante arduo y con poco tiempo para su revisión. Además de la propia experiencia de tomar parte de este concurso con sus propias dinámicas, coincidió con este retorno a Ayacucho en donde también tuve la ocasión de participar en la presentación, difusión y mercadeo local de *Ana María, la voz del valor*, que se presenta en el corto filme que incluyo como coda en el capítulo anterior.

Nuevamente se presentaban y chocaban dos tipos de performatividades en juego en estos escenarios. Por un lado, se presenta la performatividad cinematográfica relacionada con estos concursos para el cine peruano: las pautas para la elaboración de guion, que quizás es uno de los géneros literarios con parámetros

más restrictivos, y los requerimientos para llevar a cabo una producción cinematográfica con estándares profesionales. A la vez, se hacían patentes las habilidades y conocimientos necesarios para elaborar una carpeta para la propuesta de un proyecto cinematográfico dirigido para los concursos, la elaboración de un presupuesto acorde a los alcances de la producción planteada, entre otros imperativos para una producción cinematográfica profesional. Estos aspectos siempre se han visto en términos de lo que una producción basada en Lima tendría que llevar a cabo. Por otro lado, lo que hemos denominado como la performance medial, que en este caso se perfilaba en el entorno local a través de la promoción y exhibición de la última película de Piero Parra. La promoción de esta película se dirigía a un público popular y seguía algunas de las mismas estrategias publicitarias que habían llevado a cabo otras películas en Ayacucho: entrevistas en una radio que promueve conciertos masivos de cumbia y huayno, la circulación en carro con un altoparlante por las calles de Huamanga a la vez que se lanzaban avisos (*flyers* o mosquitos) de la presentación y una valla publicitaria en una esquina concurrida del tráfico en Huamanga. En esta instancia de promoción local, los realizadores Lalo y Piero Parra hacían la propaganda con los medios que podían contar, enfatizando el aspecto de una historia de una cantante popular. La película contaba con la participación de actores limeños, algunos de ellos conocidos por su trabajo en series televisivas. Era la única oportunidad de verla en pantalla grande.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, el éxito de una película ayacuchana no solo se debía a los aspectos de performance cultural, qué repertorios ayacuchanos se llevaban a la pantalla y cómo se habían transformado, sino también a la performance medial, cómo se había promovido la película en el entorno local. Me iba dando cuenta de cómo las capacidades y parámetros necesarios para la participación en estos concursos promovidos por el Ministerio de Cultura se contrastaban con las prerrogativas locales para tener un éxito cinematográfico en el ámbito ayacuchano. Las pautas de los concursos están planteadas para los estándares de producciones en Lima. No toman en consideración las formas y condiciones de producción en los contextos regionales y tampoco la falta de

recursos, así como la enseñanza del audiovisual en estos espacios. Varios cineastas ayacuchanos se han dado cuenta de las carencias que tienen en sus producciones y en las dificultades para poder acceder a estos concursos, lo cual crea una tensión en torno a la necesidad de capacitaciones, íntimamente ligado con la tendencia por querer mejorar sus producciones.

7.1 La tensión en torno a las capacitaciones, las necesidades técnicas y la participación de técnicos externos

Todos los cineastas coinciden en el pedido o la necesidad de tener más capacitaciones, pero no está claro cómo serían las mejores formas de llevar a cabo iniciativas dirigidas a mejorar las prácticas y destrezas que no se queden en instancias temporales o que solo se realicen en Lima. En 2011 se llevó a cabo un taller de cineastas regionales en Lima, organizado por el entonces Conacine. Juan Camborda critica que en esa ocasión hubo un desbande, puesto que se convocó a última hora a los participantes y que no necesariamente vino gente que se dedicaba al cine. Había otros intereses de por medio para jalar a gente que quería hacer cine, a los nuevos y no tan conocidos, para de esta forma dividir a los cineastas regionales. Los talleres fueron muy generales y en vez de propiciar redes y lazos de colaboración, se precipitaron divisiones por quienes tomaban parte de algunos gremios y que no iban a ser considerados para los concursos. Posteriormente se han llevado a cabo talleres en Ayacucho, el Primer Taller de Capacitación Audiovisual en el año 2012, que fue organizado por la ACRIP (Asociación de Cineastas Independientes y Regionales del Perú) con auspicio del DICINE y uno más reciente en Huancayo en mayo de 2017, por la misma entidad estatal⁷¹. En el caso ayacuchano se da una situación particular, en donde algunos de los cineastas

⁷¹ Recientemente, en 2018, se llevaron a cabo dos talleres de proyectos cinematográficos, uno en Ayacucho sobre desarrollo de guion y otro en Cusco sobre producción cinematográfica, ambos bajo un nuevo nombre para la entidad estatal que se constituyó dentro del Ministerio de Cultura, la DAFO o Dirección del Audiovisual, Fonografía y Nuevos Medios. Posteriormente se siguió con estos talleres en Cajamarca (2019), Arequipa (2019) y más recientemente de forma virtual. Está pendiente una exploración sobre cómo ha sido el impacto o influencia de estos talleres que ya están fuera del ámbito en el que llevé a cabo la investigación.

que ya han dirigido alguna película no sentían que les competía y que iba más dirigido a gente interesada en comenzar sus producciones. Incluso se preguntaban por qué no los habían invitado para dictar o presentar algo a partir de sus experiencias. Esto puede sonar pedante, pero refleja miradas que no están siendo consideradas en el planteamiento de posibles talleres en regiones. En otras palabras, no se considera que las propias experiencias de los realizadores y equipo de producción en regiones pueden aportar a incorporar las problemáticas, condiciones y formas de solventar las producciones en regiones, parte de lo que hemos presentado en el capítulo 3. Se debería considerar cuáles serían las mejores formas para promover la formación de técnicos y de habilidades para el desarrollo de propuestas de proyectos cinematográficos en regiones.

Algunos realizadores han llevado a técnicos y/o actores de Lima para sus producciones en Ayacucho o incluso han filmado en Lima algunos cortos o escenas de sus películas. En el capítulo 3 hemos dado cuenta del recuento por parte de Lucho Berrocal sobre su experiencia con los técnicos y actores de una de las películas de Palito Ortega. En parte, estas experiencias ayudan a que se conozcan mutuamente tanto en las destrezas que conllevan como también en reconocer las formas y condiciones existentes para producir en Ayacucho. Al mismo tiempo, pueden surgir futuras colaboraciones e intercambios. Sin embargo, no se exige de otras problemáticas como las que salen a la luz en torno a la desigualdad en el trato para el equipo que viene de Lima y los participantes locales. Tampoco llegan a ser plataformas para formar a gente dentro del propio Ayacucho en los varios aspectos cinematográficos y en rubros específicos para la formación profesional de sonidistas, camarógrafos, productores, guionistas, etc. En torno a este aspecto de las capacitaciones y posible formación de técnicos, el realizador Jaime Pacheco es muy enfático en remarcar que en el caso de su producción, *El pacto*, se dio cuenta de que no había ningún sonidista calificado para lo que buscaba. En este rubro se veía una gran carencia que va a la par de la fetichización y desbordado énfasis que se da a lo visual —y por ende a las especificidades técnicas de la cámara— en desmedro del aspecto sonoro en las producciones audiovisuales. Me encontré con

la misma situación cuando participé en algunas escenas del filme *Pueblo maldito*. Tanto en las escenas que grababan en interiores como en exteriores, Piero Parra no contaba con un sonidista aparte y dejaba el *boom* en un solo sitio o en el piso. Después me daría cuenta de que uno de los actores sí le había ayudado a sujetar el *boom* en las filmaciones, pero esto no significaba que estaba como sonidista. En el siguiente filme, *Ana María, la voz del valor*, se estaba grabando con una pequeña cámara HD con el sonido de la misma cámara. El propio Piero ya había decidido trabajar con *foleys* posteriormente en la posproducción. Por tal razón, no había visto necesario grabar con gran calidad el sonido en la locación. Este fue un aspecto que Jaime Pacheco me planteó como un problema recurrente, al no considerar una buena captura del sonido directo en las producciones. Entonces, se planteaba la necesidad de formar técnicos locales para poder participar de las mismas producciones. Este es un aspecto en el que coinciden varios realizadores, pero entran a calar también los intereses propios cuando solo se traen técnicos externos para ciertas producciones o no se plantea que se puedan compartir destrezas entre los propios cineastas y entre gente involucrada en la esfera de la producción en Ayacucho.

En un momento, Camborda me comentó que estaba queriendo trabajar con técnicos de Lima. Algunos conocidos técnicos, como el propio Jorge Vignati o el sonidista Francisco “Pancho” Adrianzén, le habían ofrecido venir pidiendo que solo les cubrieran sus gastos de viáticos, puesto que les interesaba poder ayudar y colaborar en la formación de otras personas. Sin embargo, algunas situaciones se volvían a entrecruzar y nuevamente se frustraban estas posibilidades de colaboración.⁷²

Posteriormente me enteraría que en el caso del realizador iquiteño Dorian Fernández-Moris se había planteado capacitar a sus propios técnicos locales, que si bien trabajaban para sus producciones, también estaban participando en proyectos

⁷² Según Berrocal (entrevista, 2010), Palito Ortega tuvo un contratiempo con el sonidista Pancho Adrianzén porque al presentarse en el *set* se dio cuenta que solo estaban grabando directo a la cámara sin ningún mixer de sonido. Ortega no había considerado estos aspectos de sonido para una producción profesional, por lo cual Adrianzén terminó dejando a su asistente en la producción, que hacía solo de operador de boom, y se regresó a Lima.

externos que vienen a filmar a la zona de Iquitos. Juan Camborda me había comentado que estaba queriendo hacer algo parecido en sus producciones, pero no todo el mundo se quedaba o se mantenía entre las realizaciones, ya sea por problemas personales, terminaban teniendo responsabilidades familiares o yéndose a Lima. Tomando en cuenta que varias de las producciones ayacuchanas pueden tomar más tiempo de lo planeado y se enfrentan con varias dificultades, desde falta de recursos tanto económicos como técnicos, se torna aún más complicado el poder mantener un equipo de producción duradero para las producciones. Esto no solo señala las dificultades para la formación y constitución de un grupo de técnicos en el contexto ayacuchano, sino también una brecha en las mismas habilidades de los cineastas para desarrollar proyectos cinematográficos que concuerden con estándares de los concursos ofrecidos por la DAFO (Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios), que es el nuevo nombre que tiene la entidad promotora de la cinematografía nacional dentro del Ministerio de Cultura. Dentro de los requerimientos de los concursos ofrecidos por esta entidad, se establece que al menos los rubros de cinematografía y sonidista sean cubiertos por profesionales de los mismos. Estos concursos plantean una serie de imperativos que chocan con las capacidades de los cineastas y de producciones ayacuchanas que supuestamente también estarían promoviendo.

7.2 Los imperativos de los concursos y las brechas de las capacidades

Tomando en cuenta este contraste y tensión entre el querer promover las producciones regionales y las capacidades de los cineastas ayacuchanos, nos encontramos con una contradicción en los planteamientos de DAFO en torno a cómo plantea sus políticas culturales en relación al cine y específicamente hacia los cines regionales. Parece existir una concepción de que al fomentar que las producciones, muchas de ellas de productores afincados en Lima, vayan cada vez más a filmar en regiones podría fomentar un intercambio y participación de gente

local en producciones de orden más profesional. Si tomamos el recuento de Lucho Berrocal, podemos ver que hasta cierto punto se pueden generar algunos vínculos y como veremos más adelante, estas posibilidades de colaboraciones están abiertas a explorarse y afianzarse. Hay varios otros casos de gente relacionada con la producción en Huamanga que han participado en producciones limeñas que han ido a filmar en Ayacucho, como ayudantes o extras. Dos casos recientes han sido la filmación de *La última noticia* (2015), de Alejandro Legaspi, y por otro lado *Retablo* (2017), ambas producciones filmadas en la región de Ayacucho, pero de realizadores afincados en Lima o incluso en el extranjero y en coproducción con agentes externos. Sin embargo, esto no ha ayudado a afianzar lo que podríamos catalogar como una esfera de producción cinematográfica ayacuchana, conformando un grupo de técnicos formados o constituidos del cine ayacuchano. No se está planteando la formación de polos audiovisuales que vayan teniendo sus propias sinergias de producción local. Como hemos visto a lo largo de la tesis, estas producciones locales se llevan a cabo independientemente de los fomentos del Estado. Más bien, se abren varias brechas entre las capacidades locales y los imperativos propuestos por los concursos y políticas culturales del Estado.

Casi al final de este viaje, en 2014, me llamó Luis Aguilar para ver si podía en algún momento mandarme su guion para revisárselo. Luis había dirigido la película *Chullpicha* en el año 2007 y desde entonces no había podido realizar otro largometraje. Había intentado en al menos dos ocasiones con diferentes proyectos ganar el concurso exclusivo para regiones ofrecido por DAFO. En la corta conversación que tuvimos, puesto que en la mañana partía de regreso a Lima, se hacían patentes las brechas en la configuración de los concursos, existiendo una tensión entre el interés por promover la actividad cinematográfica nacional por parte de DAFO y las circunstancias en que se elaboraban y se da la producción de películas ayacuchanas. Uno de los puntos que me había comentado Lucho Aguilar había sido la forma en que en los concursos no se consideraban las verdaderas circunstancias de producción en regiones, algo que igualmente me habían enfatizado múltiple veces también Lalo Parra, Luis Berrocal, Mélinton Eusebio y los demás realizadores. Este es un aspecto que ya hemos expuesto en los capítulos

anteriores, pero que se hacía nuevamente patente en los requisitos que se les pedía en los lineamientos del concurso. En tono de broma, me había topado varias veces con los comentarios de que por el monto que se daba para el concurso exclusivo para regiones, en Ayacucho se podrían hacer diez películas o incluso podía alcanzar para financiar una casa y un carro nuevo. A lo que se referían entre en broma y en serio, es que los parámetros del financiamiento de la producción de cine en Lima distaban mucho de lo que se requería o necesitaba en Ayacucho. Ahora bien, sí se daban cuenta de que una producción que gane el premio tenía que tener un mínimo de requerimientos en torno a los aspectos técnicos. Según las pautas de este concurso para regiones, en particular se da el requerimiento de que confirmen la participación de profesionales en los roles de dirección de fotografía y del sonidista, así como el que el producto final sea entregado en una copia DCP, que es el formato estándar profesional para proyección de cine digital. Todo lo cual ya se perfilaba como los estándares mínimos que deberían tener los ganadores del concurso exclusivo para regiones. Esto lleva a que sea la mayoría de las veces un requisito la participación de técnicos de Lima, especialmente en los aspectos de cinematografía y sonido, a la vez que posteriormente se dará la necesidad de la edición y posproducción para la finalización en el formato DCP, que dados los requerimientos técnicos tendrá que ser también realizada en Lima. Adicionalmente, estarían las capacidades para elaborar un guion cinematográfico, así como los requerimientos de armar una carpeta del proyecto para el concurso. En el caso del proyecto “Romance de un guitarrero”, que Aguilar me estaba pidiendo revisar, se planteaba una dificultad aún mayor porque se trataba de una especie de musical, en donde la mayoría de las canciones estaban en quechua. No solo se presentaban las dificultades de elaborar un guion para un formato musical, sino que como me comentaba Aguilar, estaba la importancia de las letras de las canciones porque armaban la comprensión y sentimiento que se quería dar a las escenas. Por un lado, estaban en juego las capacidades para poder armar un guion, en sí un género literario con varias pautas y restricciones, y a la vez la dificultad de poder expresar

la importancia de las canciones en quechua para un jurado lector que comúnmente no va entender estas letras y los contextos a los que aluden.⁷³

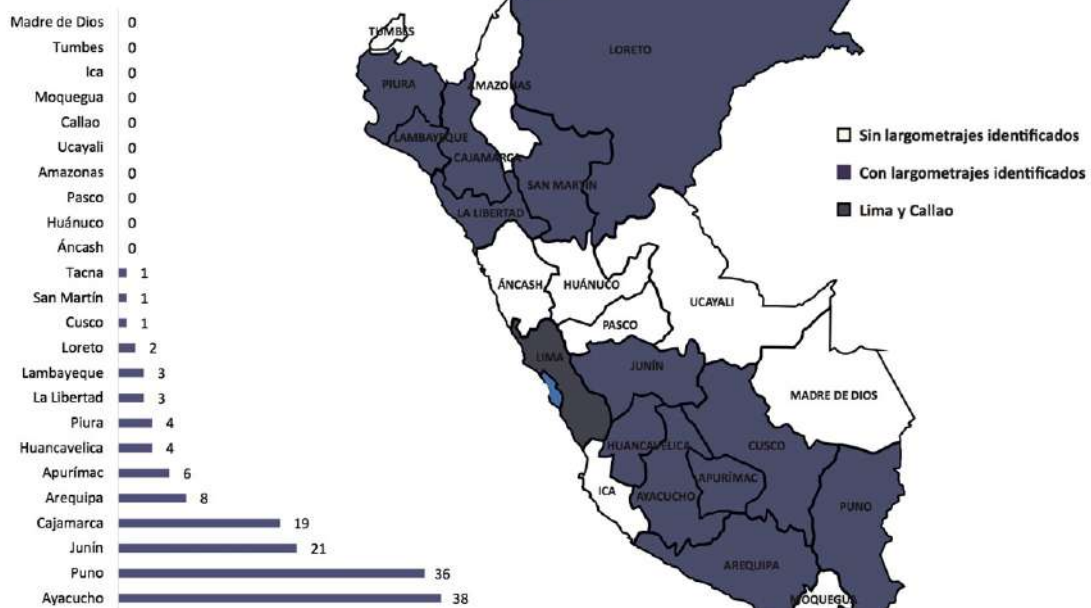
Al mismo tiempo, se da una situación peculiar en el caso ayacuchano. Si se revisa el otorgamiento de quienes han ganado el concurso exclusivo para regiones, nos percatamos que en comparación con otras regiones la región de Ayacucho no ha ganado en ningún momento desde la creación de este concurso⁷⁴, pero es la zona donde más películas han surgido en el periodo comprendido entre 1996 y 2015 (ver fig. 30). Según lo recopilado por Bustamante y Luna Victoria (2017a), serían 38 largometrajes ayacuchanos producidos en ese periodo, situando esta región como la más prolífica. ¿Cómo es que en el espacio local regional donde más largometrajes se han realizado sea donde menos concursos se han podido ganar?



⁷³ Se podría argumentar que en este caso Luis Aguilar podría haber participado en un nuevo concurso que surgía en ese año 2014 en torno a largometrajes en lengua originaria, que se promovía desde la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, pero parece que no lo conocían en otros lugares o no se pensaba que podrían concursar cuando no todo el filme estaba en quechua. Sería interesante una exploración de la repercusión o extensión de este concurso y cómo se ha transformado en los siguientes años, cuando cambió de nombre a Proyectos de Largometraje de Ficción a Nivel Nacional en Lenguas Originarias, para nuevamente regresar a su nombre original.

⁷⁴ Posteriormente, apenas en 2019, el cineasta ayacuchano Mélinton Eusebio gana este premio con su proyecto "Cholo que cholea", siendo la primera vez que se otorga el premio a la región de Ayacucho. Como hemos mencionado anteriormente, el mismo realizador ya había ganado en 2012 el premio de desarrollo de proyectos de largometraje con el proyecto "Mi nombre es Bullying", que se convertiría en su filme *Bullying maldito* (2015).

GRÁFICO N° 6:
LARGOMETRAJES DEL CINE REGIONAL POR
DEPARTAMENTOS DE ORIGEN DESDE 1996 A 2015,



Nota: Se consideran como largometrajes a las películas de más de 75 minutos, de acuerdo a la ley peruana N°26370, art.1. En este gráfico no se consideran las producciones cinematográficas de Lima.

Fuente: Investigación en proceso de publicación desarrollada por Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria para el Instituto de Investigación Científica - Universidad de Lima (2016).

Elaboración: Dirección General de Industrias Culturales y Artes - Ministerio de Cultura (2016).

Fig. 30 Largometrajes del cine regional por departamento de origen. La región de Ayacucho aparece con 38 largometrajes en el periodo desde 1996 a 2015. Boletín Infoartes N° 2

CUADRO N°11
LISTA DE PREMIADOS EN LOS CONCURSOS DE PROYECTOS DE
LARGOMETRAJE DE FICCIÓN PARA REGIONES DEL PAÍS

(Excluye Lima Metropolitana y Callao)

Título	Región	Director	Monto entregado (En miles de soles)
<i>Sobrevivir en los Andes</i> (2006)	Puno	Flavio Quispe	104
<i>Don Melcho, amigo o enemigo</i> (2007)	Huancavelica	Arnaldo Soriano	70
<i>Con nervios de toro</i> (2009)	Junín	Nilo Inga	170
<i>Chicama</i> (2010)	La libertad	Omar Forero	238
<i>Yawar Wanka</i> (2011)	Junín	Jacqueline Riveros	290
<i>Desaparecer</i> (2011)	Loreto	Dorian Fernández	290
<i>Pueblo Viejo</i> (2012)	Lambayeque	Hans Matos	440
<i>El viaje macho</i> (2012)	Junín	Luis Basurto	440
<i>Encadenados</i> (2012)	Arequipa	Miguel Barreda	400
<i>Wiñaypacha</i> (2013)	Puno	Óscar Quispe	400
<i>Vientos del sur</i> (2014)	Cusco	Franco García	400
<i>Manco Cápac</i> (2014)	Puno	Henry Vallejo	400
<i>Atipacacuy</i> (2015)	Huancavelica	Juan Paitán	400
<i>Casos complejos</i> (2015)	La Libertad	Omar Forero	400
<i>El octavo cuadro</i> (2015)	Junín	Elizabeth Rojas	400
<i>Mapacho</i> (2015)	Ucayali	Joselito Tello	400

Fuente: Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios.

Elaboración: Dirección General de Industrias Culturales y Artes- Ministerio de Cultura.

Fig. 31 Lista de premiados en el concurso exclusivo para regiones. La región de Ayacucho no había ganado en ningún momento este concurso desde que se originó en el año 2006. Boletín Infoartes N° 2

Tomamos esta contradicción como un reflejo nuevamente de algunas de las brechas abiertas entre las capacidades de los cineastas regionales y los parámetros de evaluación de los proyectos cinematográficos. Uno de los puntos que la mayoría de cineastas ayacuchanos remarcan constantemente es que la gente de Lima no tiene idea de cómo son las condiciones de producción en regiones. Por otro lado, los cineastas ayacuchanos no conocen cómo armar sus carpetas de proyectos que den cuenta de los mínimos requerimientos dados para estas formas requeridas en concursos para el fomento de la cinematografía nacional. Por ejemplo, algo que remarcan siempre ha sido en torno a los requerimientos para el presupuesto de estos concursos que están basados en términos de los gastos en Lima y no se consideran las condiciones actuales de la producción en Ayacucho. Cuando se

revisan los recuentos de otros cineastas regionales fuera de la zona ayacuchana que han ganado este premio, se remiten al trabajo que han realizado junto con algún asesor o colaborador en Lima, que les ha ayudado en la elaboración del guion, pero también en aspectos técnicos de la presentación de la carpeta del proyecto para los concursos. Se ha mencionado la posibilidad de considerar otras formas para las presentaciones de los proyectos en regiones, pero esto ha quedado como futuras consideraciones que igual tendrían problemas en implementarse por las pautas y restricciones que ya están impuestas en la ley de cine. Las pautas y requerimientos constituidos en los formatos de las convocatorias de concursos deja comúnmente a discreción de los jurados elegidos en cada ocasión evaluar o considerar los proyectos según los estándares cinematográficos, juicios estéticos y evaluación de aportes culturales que vean más apropiados. En otras palabras, tanto los jurados así como las pautas y requerimientos de estos concursos funcionan como *gatekeepers*, como puertas que filtran qué proyectos son más idóneos para ser evaluados⁷⁵. Esto no quiere decir que no se estén dando lineamientos precisos y haya filtros tanto técnicos como de los requerimientos específicos para todas las propuestas de los concursos que se adjudican. Más bien, a lo que quiero señalar es que en el caso de los diversos concursos que otorgan fomentos para producciones regionales, incluyendo el concurso exclusivo para regiones, no parece haber una consideración de las dificultades y brechas que existen entre los realizadores regionales afincados en sus propias localidades y aquellos que ya han constituido lazos, están afincados en Lima o tienen experiencias de producción en la capital.

Muchas veces los jurados internacionales ayudan a contrapesar miradas locales que tienden a menospreciar los parámetros filmicos de los proyectos regionales, pero esto no es una falla de los jurados sino de una problemática mayor de las brechas aún muy patentes en el campo cinematográfico nacional. Esta situación nos lleva al otro lado de las relaciones entre regiones y las miradas desde Lima

⁷⁵ Le agradezco a la investigadora Isabel Seguí por comentarme sobre la designación de *gatekeepers* en festivales y concursos que sería un término que ella está trabajando en su propia investigación sobre festivales en Latinoamérica. (conversación personal con Isabel Seguí – 20 de junio de 2019).

metropolitana, donde se entrecruzan diversas concepciones sobre el cine peruano, cómo se posicionan los diversos realizadores en esta concepción nacional y cómo surgen tensiones en torno a las denominaciones de cines regionales vs. el cine peruano. ¿Cómo se posicionan los realizadores ayacuchanos dentro de estas tensiones? Exploraremos una primera instancia de estas tensiones en torno al concurso exclusivo para regiones, para después pasar a discutir la denominación de lo regional que surgió en uno de los encuentros de los cineastas regionales.

7.3 La tensiones en torno al concurso exclusivo para regiones

Una de las problemáticas más recientes que han surgido en relación a los concursos ha sido el caso del concurso exclusivo para regiones y los renglones reservados que están planteados solo para participantes regionales en los otros concursos ofrecidos por DAFO. El problema ha surgido a partir de casos en los cuales realizadores conocidos han participado y ganado los concursos al formar o usar productoras que están afincadas en regiones.⁷⁶

En una reciente mesa que se realizó como parte de un evento sobre cines regionales organizado por la Maestría en Antropología Visual - PUCP participaba Pierre Emile Vandoorne, el director de DAFO, junto con el crítico de cine Emilio Bustamante, el realizador Lalo Parra y el crítico y programador Jaime Luna Victoria, que junto con Bustamante habían llevado a cabo una investigación sobre los cines regionales. En un momento de la conversación, Jaime Luna Victoria planteó que dentro de esta mirada un realizador peruano tan conocido y reconocido como Francisco “Pancho” Lombardi podría participar en estos rubros abriendo una productora en Tacna, siendo él también de la zona. Este ejemplo parece iterarse en varios otros contextos y reuniones que han tenido los realizadores regionales. Incluso casi la misma preocupación con el mismo ejemplo de Lombardi me la

⁷⁶ Uno de los casos más criticados fue la ocasión cuando el proyecto documental del conocido documentalista Javier Corcuera ganó uno de los premios para largometraje documental reservado para proyectos regionales. No hubiera causado revuelo si su productora aparecía situada en Lima, pero concursó con una productora con sede en Cusco. Esto generó toda una serie de discusiones en pro y en contra que sobrepasan el enfoque de este capítulo. Sin embargo, nos dirigen a la tensión muy recurrente que planteamos en el texto, que ha vuelto a surgir en varias otras ocasiones y es un problema aún latente.

comunicó Mélinton Eusebio, cuando lo entrevisté en 2012. En este caso, Luna Victoria estaba criticando la falta de criterio para identificar a los realizadores regionales que deberían ser aquellos que viven en sus propias regiones o en ciudades regionales y que han llevado a cabo la trayectoria de su trabajo dentro de estos ámbitos. Estos serían los requisitos que deberían tener los y las productoras audiovisuales a los cuales se había pensado dirigir estas ayudas. El problema ya había surgido porque realizadores conocidos o ya establecidos en Lima utilizaban productoras en provincias para poder participar en estos concursos, bajo la premisa de que tendrían mayor oportunidad de ganarlos. Esta discusión ha cobrado un gran arraigo entre los cineastas relacionados con las dos asociaciones existentes en regiones y ha sido un aspecto principal de la crítica a los lineamientos o a la falta de ellos en los que se planteaba una nueva ley de cine. Algunos de los cineastas regionales han planteado la necesidad de especificar que los directores de los proyectos, así como la mayoritaria proporción del equipo de producción de los proyectos que se consideren de regiones, deberían certificar su residencia en las regiones de donde provenga el proyecto. Si bien la lógica que plantea el libre movimiento de ciudadanos peruanos en el territorio nacional se aplica a que cualquier realizador peruano debería ser libre de grabar y tocar los temas que le parezca trabajar en los lugares que quisiera filmar sin detrimento a su trabajo, no toma en consideración lo que llamaríamos el acceso a los medios y a las capacidades para poder performar eficientemente y eficazmente en el actual campo cinematográfico. Por ende, lo que se plantea es que los realizadores deberían de hacer esfuerzos para mejorar en las confecciones de sus proyectos y también en sus estándares de producción para poder acceder tanto a los concursos como a otros ámbitos cinematográficos de circulación y exhibición. Estas exhortaciones coinciden con lo que los propios cineastas ayacuchanos se plantean como la necesidad de mejorar sus producciones y que algunos ya están implementando. Lo que esto comprendería es un mejor manejo del lenguaje audiovisual, la escritura del guion, la puesta en escena y la actuación, el manejo y calidad de la fotografía y el cuidado en los aspectos sonoros. Sin embargo, como hemos ya enfatizado varias veces, las brechas con estos estándares e imperativos de la producción y los

parámetros de los concursos siguen abiertas, a pesar de los múltiples esfuerzos de los cineastas ayacuchanos. Por un lado, se destaca la profusión de nuevas narrativas provenientes de regiones como apertura a la diversidad cultural en el Perú y se plantea un tipo de discriminación positiva para dar cabida a estos realizadores y producciones regionales. Sin embargo, al mismo tiempo las formas de las políticas culturales hacia la cinematografía nacional mantienen un énfasis en promover una inserción al mercado global cinematográfico tanto en el nivel de filmes hacia el circuito de festivales como para el mercado más comercial.

7.4 Encuentros y festivales: lo regional en debate

El ímpetu por mejorar las producciones está constantemente presente en varias de las instancias principales donde los cineastas regionales se han reunido. En el Primer Encuentro de Cine Andino en 2008⁷⁷, uno de los principales seminarios fue acerca de la preparación de proyectos para cine, dictado por Eduardo Inostroza, un joven especialista chileno en cine y posproducción. Su presentación fue una guía esencial y concisa de lo que tiene que ser un proyecto de cine dentro de los estándares de la producción en la industria cinematográfica norteamericana, una de las grandes industrias culturales del mundo. Lo primero que dijo fue que hacer cine es una inversión, de lo cual derivan muchos otros imperativos y pautas que deberían seguirse para que el producto pueda crear valor agregado y por ende pueda ser más competitivo en el mercado audiovisual. En ese momento de la investigación, me preguntaba si los cineastas tomarían al pie de la letra estas pautas, las reformularán según sus propios intereses y medios de producción o simplemente seguirían con sus actuales modos de producción y distribución⁷⁸. Estas pautas de

⁷⁷ El Primer Encuentro de Cine Andino fue auspiciado dentro de las actividades culturales programadas para las reuniones previas a la APEC en Arequipa. Durante todas estas reuniones, el gobierno promovió una imagen del Perú con grandes ventajas para las inversiones y para realizar negocios más competitivos. Se entrelazaron diferentes agendas y performatividades durante este evento.

⁷⁸ Muchas de las producciones regionales llegan a recuperar sus costos solo en sus circuitos locales, estando la distribución y la exhibición a cargo de los mismos realizadores con sus propios medios. La falta de circuitos alternativos plenamente constituidos regionalmente, fuera de las cadenas comerciales que en su mayoría solo existen en ciudades mayores de la costa, junto con el poco contacto e incluso el recelo entre los propios realizadores regionales, la inexistencia de apoyo por parte de las instituciones del Estado relacionadas con la cultura –con la excepción de varios gobiernos regionales que están comenzando a respaldar a varios realizadores y a sus proyectos– y

lo que llamamos la performatividad cinematográfica global del modelo hollywoodense estarían nuevamente presentes en la charla que daría el realizador Dorian Fernández-Moris como parte de las actividades del II Encuentro de Cine Andino, que se llevó a cabo en 2013, pero planteadas directamente desde la concepción del proyecto cinematográfico como un producto comercial exitoso. Ambos encuentros fueron organizados por el cineasta Roger Acosta, que es un referente del cine regional en Arequipa y realizador de los largometrajes *Mónica, más allá de la muerte* (2006), *Torero* (2009) y *El cura sin cabeza* (2015). La primera vez en 2008 pudo realizar el encuentro en parte por el apoyo que se daba en aquel momento por la reunión de APEC⁷⁹ en Arequipa. Sería apenas nuevamente en 2013 cuando se pudo llevar a cabo por segunda vez este encuentro, donde nuevamente se reiteraría este imperativo, pero directamente conectado con las prerrogativas y lineamientos propuestos por uno de los gurús de la producción hollywoodense. En esta ocasión, la presentación del realizador iquiteño Dorian Fernández-Moris enfatizó en este carácter comercial y la importancia del mercadeo del producto cinematográfico desde su elaboración hasta su difusión. Hay que tomar en cuenta que Dorian Fernández-Moris venía de haber tenido un gran éxito comercial en las cadenas de cines multiplex a nivel nacional con su filme *Cementerio General* (2010). Junto con la película *Asu mare*, eran las dos películas que en ese momento abrían un panorama de éxito de películas peruanas en la cartelera comercial nacional. Si bien Dorian no descartaba su propio interés por hacer filmes más artísticos, tenía un interés de ofrecer su modelo como un caso exitoso que podría ser tomado por realizadores y producciones regionales que siguieran estos imperativos de la producción comercial delineados por las pautas y estrategias de marketing estipuladas por el gurú Dov Simens⁸⁰. En esta mirada sobre la producción cinematográfica dirigida como producto comercial rentable, se proponen una serie

el constante acecho de la piratería son algunas de las dificultades que se presentan para que las películas realizadas en una región puedan circular en otros lugares del Perú.

⁷⁹ La APEC (Asia-Pacific Economic Forum) llevó a cabo dos de sus principales reuniones en 2008 y 2016 en el Perú, teniendo en 2008 a la ciudad de Arequipa como sede de la reunión. En esta coyuntura de este evento internacional se promovieron varias iniciativas dentro de Arequipa.

⁸⁰ Dov Simens es un productor y fundador del Hollywood Film Institute, que ha dictado una serie de talleres y cursos cortos de producción cinematográfica enfocados en la rentabilidad y marketeabilidad local de productos cinematográficos en diferentes lugares en el mundo.

de aspectos que siguen las pautas del marketing desde la visibilidad y repercusión mediática de la participación de actores conocidos nacionales, hasta el uso del *product placement* como forma de financiamiento de la producción.

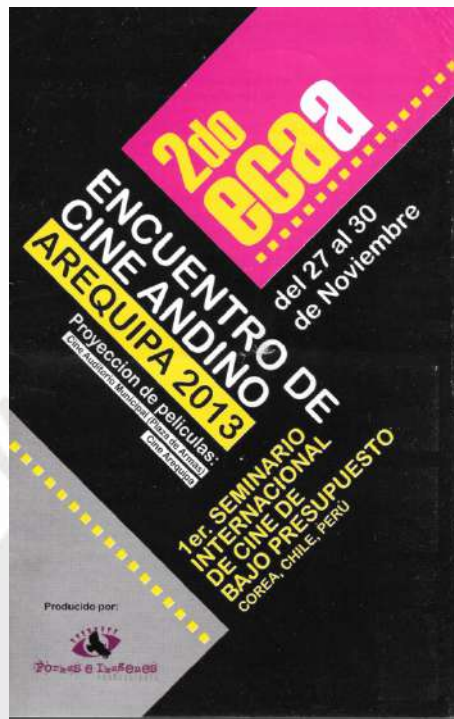


Fig. 32 Portada del programa y participantes del seminario internacional como parte del Segundo Encuentro de Cine Andino – Arequipa 2013.

En el último día del encuentro, Dorian Fernández-Moris expuso sobre la experiencia de cómo se planteó la venta y financiamiento de su filme *Cementerio General*

(2010), que tuvo muy buena acogida como la película de terror peruana más taquillera, y la segunda más taquillera de todas en ese momento. Dorian mostró cómo a partir de una conferencia a la que asistió del gurú del *marketing* de cine y producciones independientes Dov Simens decidió a hacer su largometraje siguiendo las pautas y estrategias que se planteaban en esa presentación. Buscó qué temática era la más pertinente para que pudiera ser comercial, y comenzó su proyecto para financiarla, tocando y convenciendo a empresas, para vender su proyecto. Como parte de esta estrategia, construyó un paquete publicitario para venderles a las empresas su participación, en el modo de varios incentivos incluyendo el *product placement*, que mostró a Coca-Cola, Hyundai, Agua San Luis, Sony y otras marcas en Iquitos. Tocó innumerables puertas para lograr algunos auspicios, ya que varios no mostraron interés. Sin embargo, esto ya delinea parte de lo que se espera de un emprendimiento: la perseverancia, la actitud ganadora, la flexibilidad para transformar tu proyecto para adecuarlo a las pautas del *marketing* y lo que se perfila como un producto comercial rentable. Al final de la charla le hicieron varias preguntas, incluyendo si se consideraba cineasta regional, puesto que su película ya participaba de un circuito comercial nacional y habían participado como protagonistas actores conocidos limeños.

Dorian Fernández-Moris volvería a dictar una presentación muy parecida cuando fue invitado nuevamente con motivo del Festival de Cine Regional Ayacucho 2016. Esto ya estaría fuera del marco temporal que nos hemos planteado en la investigación, pero nos muestra una línea influyente en la práctica cinematográfica peruana que algunos cineastas regionales quisieran seguir y que está emparentada con la tendencia que hemos identificado en torno a los últimos filmes de Palito Ortega y hasta cierto punto también al último filme de Mélinton Eusebio, que hemos relatado en el capítulo sobre repertorios culturales. Aunque ambos filmes no fueron concebidos desde el principio como productos para una audiencia nacional, han querido tomar algunas de estas pautas para querer entrar a otros circuitos comerciales, principalmente las cadenas de cines multiplex. Al final de este festival en Ayacucho, Mélinton Eusebio nos preguntó a algunos de los invitados al evento sobre su última película: cómo nos había parecido la narrativa, qué aspectos o

secuencias funcionaban bien o quizás se podrían modificar, puesto que estaba empezando a reeditarla, pensando presentarla en cines comerciales en Lima. Nos encontramos de nuevo con una iteración del ímpetu comercial: tratar de entrar a otros circuitos de exhibición con las prerrogativas de cambiar aspectos o escenas de las películas, como hemos visto anteriormente en el caso de *Jarjachas 3*, retitulada *Demonio de los Andes*. Por otro lado, se presenta una tensión en torno a la propia denominación de los cineastas como regionales, que repercute sobre cómo se posicionan dentro de la esfera más amplia del cine peruano y la esfera mediática peruana.

7.4.1 Continuación - Segundo Encuentro de Cine Andino – 2013

Después del almuerzo en el tercer día del Encuentro de Cine Andino, se entabló una discusión en la cual participaban Dorian Fernández-Moris junto con el programador y crítico de cine Jaime Luna Victoria, el conocido crítico de cine, investigador y docente Emilio Bustamante, y los realizadores Lalo Parra (Ayacucho) y Flaviano Quispe (Puno)⁸¹. Dorian planteó directamente que había sentido malestar con el hecho de que sentía que la denominación de “regional” comúnmente se usaba de forma peyorativa hacia producciones que se consideraban artesanales. El abogaba para que ya se tome una visión de que están haciendo cine peruano y que el término “regional”, del cual decía “nosotros mismos habíamos creado”, se dejara o se buscara otra forma. Aunque sí se dirigió hacia Jaime Luna Victoria, quien le contestó que él nunca los denominaba como regional, que ese término salía quizás de ellos mismos. Surgió una discusión junto con Emilio, Jaime y los presentes sobre la nomenclatura que ya había surgido anteriormente en el encuentro cuando Emilio Bustamante presentó el avance de la investigación que estaban llevando a cabo. ¿A qué se referían con lo regional? En el caso de Dorian, el sí se identificaba con lo regional en tanto que denominaba que es oriundo de la región de Loreto y que

⁸¹ Flaviano Quispe es uno de los pioneros de la producción de cine regional en Puno y ganó el premio para cine de regiones en 2006, justo cuando se comenzaba con ese concurso. Lo mencionamos al principio de la tesis en alusión a una de sus primeras producciones, *El huerfanito* (2004), que llegó a circular por todo el sur andino, fue quizás una de las películas más vistas en ese momento.

filmaba en la misma. Surgió nuevamente el comentario sobre qué pasaba cuando un cineasta regional que ya era atraído (Jaime Luna Victoria utiliza el término absorbido) por Lima y dejaba atrás su procedencia regional. ¿Acaso no era Lombardi tacneño?, dijo refiriéndose al muy reconocido realizador peruano, Francisco Lombardi, un referente del cine peruano. También se planteó que Dorian había venido con todo el interés, sin tener otro motivo, para ver si podía contribuir a mejorar la producción regional, a que tuviera mejores estándares para que así se pudieran combatir las producciones de Lima. Ahora bien, él planteaba que le gustaría entablar colaboraciones, o más bien utilizó el término “asociarse” con alguien que esté interesado en seguir la línea que él está entablando de cine comercial. Cuando él presentó lo de la venta-marketing de su proyecto, lo planteó para que lo pudiera utilizar cualquier persona, la presentación fue muy radiante, convincente y al mismo tiempo motivadora, en términos del <<sí se puede>>, poniendo a su propio quehacer como ejemplo de la presentación. A la misma vez, él era respetuoso de otras formas de hacer cine, como las entabladas por Omar Forero —realizador trujillano que con su filme *Chicama* fue ganador del premio a mejor película en el Festival de Cine de Lima 2011— que entraban a festivales y en las que él mismo en algún momento también quisiera incursionar⁸².

Lo que se hacía patente cuando me volví a encontrar con la presentación de Dorian Fernández-Moris en el Festival de Cine Regional Ayacucho en 2016, es que él seguía promoviendo su tipo de producción, pero al mismo tiempo no se cerraba a la producción de una variada gama de formatos, desde filmes animados para niños, la continuación de su serie de películas de terror a partir de *Cementerio General* y *Casa Matusita*, hasta filmes y documentales basados en historias dentro de Iquitos y la Amazonía. Promovía lograr estándares de producción, pero que seguían ciertas tendencias ya constituidas de mercados audiovisuales globales y con patrones estéticos que tienden a imitar parámetros y géneros fílmicos comerciales.

⁸² Dorian Fernández-Moris ganaría en el 2011 el premio exclusivo para las regiones con su proyecto de largometraje *Desaparecer* (2015).

Si retomamos la discusión posterior a su presentación en el Segundo Encuentro de Cine Andino 2013, Dorian Fernández-Moris también remarcó que los premios quizás se necesitaban para estos tipos de producciones, refiriéndose a las producciones más artísticas o lo que se denomina con el término “cine arte”, pero ya no para las comerciales porque las empresas se estaban abriendo a invertir en producciones fílmicas comerciales. Se estaba refiriendo a la serie de filmes comerciales que estaban saliendo en Lima, la mayoría producidos por la productora Tondero, como el taquillero *Asu mare* pero que continuaría con varias otras películas limeñas, en su mayoría basadas en géneros cómicos o dramas familiares. También surgió el tema de que se pudieran ver estos temas en las siguientes reuniones que los realizadores regionales pudieran tener en el futuro, que no fuera solo para ver a tu pata y tomar unas chelas, que él venía con el mejor interés de promover esas maneras de hacer producciones cinematográficas con énfasis comercial y poder entrar de lleno en cines. Ahora bien, esto se lo estaba diciendo a dos críticos de cine y a dos cineastas, no sé si se lo comentó a otros realizadores. Ya se habían ido algunos de los otros realizadores regionales, Joseph Lora de Juliaca, Henry Vallejo de Puno y también Héctor Marreros de Cajamarca.

Dentro del contexto de este encuentro, me enteraría de otro elemento importante en la difusión de sus películas. Héctor Turco me comentó que había sido parte del equipo de *marketing* de esta película de Dorian Fernández-Moris y posteriormente le había sugerido la misma forma de promoción al cineasta Palito Ortega, quien la estaba implementando para la película *Jarjachas 3*. Aunque Ortega decía que esta película la había planteado sólo para Ayacucho, a partir de los aspectos que le criticaron en la distribuidora en Lima, le estaba cambiando varios detalles para que pudiera ser exhibida comercialmente en Lima. Como hemos visto, esto provocó que no solo le cambiara el nombre a *El demonio de los Andes*, quitándole la alusión directa a la figura de la jarjacha, sino que también le añadiría otras escenas con actores conocidos limeños que ya había integrado en el filme, elaboraría pósters promocionales y tráilers que se asemejaban a otras producciones fílmicas del género de terror de mercados comerciales globales. En otras palabras, estaban

haciendo lo que sugería Dorian Fernández-Moris sobre el paquete de publicidad para acoplarse a los imperativos que demandaba los circuitos comerciales de exhibición: desde el uso de actores conocidos en la esfera mediática peruana hasta el acoplamiento a referentes y formas de publicidad y promoción cinematográfica global. No llegué a conocer más de esta presentación de la última película de Palito en ese momento, pero después me toparía ya con los afiches de esta película en Lima, pero con el nombre de *El demonio de los Andes*. Junto con los afiches de la película, Ortega visitó varios programas de televisión para promocionar su película. Como hemos visto en el capítulo 5, el ímpetu por entrar en circuitos comerciales de exhibición plantea toda una performatividad medial más amplia que tiene repercusiones no solo en los cambios requeridos a las propias películas sino a todo un entramado de publicidad en varios medios de comunicación.

Esta tendencia de querer entrar en otras esferas mediáticas está emparentada con la tendencia que hemos identificado en adecuarse a los parámetros y formas de la producción cinematográfica más comercial. Al mismo tiempo, se entrecruza el dilema y discusión en torno a la denominación de lo regional como un término que debería ser sobrepasado como forma de incorporación e integración al cine nacional peruano. Estas tendencias y tensiones encuentran otras manifestaciones dentro del rol que cobran (o más bien la ausencia de) las asociaciones y la problemática con que se enfrentan los cineastas ayacuchanos y regionales ante el apoyo estatal al cine peruano a través de las discusiones que se han realizado y siguen apareciendo en torno a las propuestas de una nueva ley de cine.

7.5 La problemática de las asociaciones y el apoyo estatal al cine peruano

7.5.1 Tensiones sobre una nueva ley de cine y participación regional

Flashback... una vez más... en el centro de Huamanga

EXT. En el patio del CC de la UNSCH

Rondaba el mes de noviembre de 2010. Regresamos a la primera escena con la cual comenzamos esta tesis en el centro de Huamanga. Reunido con varios de los

cineastas ayacuchanos para intentar armar una asociación. De repente, mientras esperábamos a que llegarán otros cineastas, se apareció por casualidad el entonces congresista por Ayacucho, José Urquiza Maggia. Lalo Parra se le acercó junto con varios de los otros que habíamos coincidido en este lugar. Comenzaron a hablar sobre el estado en que había quedado la medida del proyecto de ley de cine presentado por el congresista Werner Cabrera, que en ese momento era presidente de la Comisión de Educación del Congreso de la República. Le preguntaban si sabía qué había pasado, si la estaban considerando en la Comisión y si iba a ser votada en el Congreso. Esta situación nos remite al momento en que algunos cineastas regionales vinieron a Lima cuando fue la discusión sobre esos proyectos de fomento del cine peruano en la Comisión de Cultura en el Congreso, en el Foro MadeinPeru: la Ley de Cinematografía Peruana y Retos de la Producción Nacional, que se realizó en octubre de 2010⁸³. Posteriormente, Luis Berrocal comenta cómo estaban por presentar sus opiniones pensando que cada uno iba a tener tiempo, pero les llegaron a informar que solo tendrían cinco minutos en total y solo una persona podría hablar. No llegaron a ponerse de acuerdo y salió a dar su opinión uno de los cineastas, con muy poco tiempo y casi ninguno de los congresistas hacía caso a su presentación. Lucho Berrocal remarca el grado de desdén por un lado de los congresistas presentes que formaban parte de esa Comisión, y por otro lado la propia falta de capacidad de los cineastas regionales para poder organizarse mejor y expresarse con fuerza. Según Berrocal, su compañero se había “chupado” ante el auditorio y los congresistas no estaban prestando absolutamente ninguna atención. Esto nos lleva a algunas críticas que se han dado a la falta de una organización, de la conformación de un frente en común de parte de los cineastas regionales para poder expresar y defender sus posiciones ante las entidades del Gobierno desde el

⁸³ Un recuento más detallado de los vaivenes y proyectos de ley de cine que estaban en disputa en esos momentos puede ser revisado en la nota periodística *Retos para una nueva ley de cine*, publicada en *El comercio*, el 1 de noviembre de 2009, así como las varias entradas de discusión e información en los blogs de Christian Wiener: <http://blogdelchw.blogspot.com> y <http://porlanuevaleydecine.blogspot.com>. En el momento en que se desarrolló este foro en el congreso, se debatían dos propuestas de ley que se denominan como la ley Cabrera, que fomentaba el uso de la cuota de pantalla y una mayor participación para las regiones, así como la constitución de una cinemateca. Mientras que la otra ley propuesta por el legislador fujimorista Carlos Raffo, denominada como ley procine, que más bien fomentaba la inversión para expandir el mercado de espectadores e infraestructura para los exhibidores.

ámbito regional y por otro lado la falta de apoyo por parte de los organismos encargados de los temas culturales desde el Estado. Hay que aclarar que en ese momento aún no se constituía el Ministerio de Cultura y la entidad que existió previamente para el apoyo del cine peruano, Conacine, era bastante criticada por mantener una mirada sesgada a la producción cinematográfica dentro de Lima.

7.5.2 Las asociaciones y el surgimiento de festivales de cine regionales

Algunos cineastas han expresado sentir una presión por incorporarse a alguna de las asociaciones existentes en Lima. En un momento, hubo un acercamiento de parte de la ACP (Asociación de Cineastas Peruanos) hacia los cineastas regionales, que coincidió con una campaña por impulsar la ley de cine Cabrera. En el Primer Encuentro de Cine Andino realizado en Arequipa en 2008 se intentó una primera constitución de una asociación de los cineastas regionales, en ese momento denominada Asociación de Cineastas Andinos. Esta no llegó a prosperar y en las subsiguientes reuniones llevadas a cabo en varios lugares no se terminó de constituir mejor esta asociación más amplia que debería de acoplar a todos los cineastas regionales.

En 2011 se llegó a formar la ACRIP, Asociación de Cineastas Regionales e Independientes del Perú, que en un primer momento reunía tanto a cineastas independientes de Lima como a algunos regionales. Juan Camborda cuenta que a partir de la lucha que tuvieron en contra de la ley Raffo, se llegaron a juntar varios cineastas bajo la iniciativa de la UCP, que llegó a congregar a diversos realizadores, pero hubo un quiebre con los cineastas regionales. Ha sido más bien en el momento posterior al taller de cineastas que organizó en Lima el entonces Conacine que algunos cineastas inconformes con la manera en que se había llevado a cabo este evento, donde se hizo un gran desplante a los cineastas regionales, que llegan a formar la ACRIP, que “eran pocos y siguen siendo muy pocos”. Esto es algo que posteriormente Jaime Luna Victoria le criticaba a este grupo y la posición de Camborda, que no era representativo de los cineastas regionales. Juan Camborda llegó a ser presidente de esta asociación y coincidió con el momento en que

Christian Wiener, realizador, profesor, crítico de cine y que en esos momentos era presidente de la otra organización de cineastas, la UCP (Unión de Cineastas Peruanos), llega a ser director de Industrias Culturales y Arte del Ministerio de Cultura. Previamente, en 2010, la UCP había promovido que el 30 % del presupuesto del entonces Conacine fuera para premiar a los proyectos regionales. La ACRIP participó y apoyo en las iniciativas que impulsaron la participación de regiones en otros concursos aparte del dirigido directamente a las regiones. También, junto a representantes de otras asociaciones, participaron en las reuniones en torno a una nueva ley de cine, que lamentablemente en un momento el propio Ministerio de Cultura retiró después de que fue observada por el Ministerio de Economía y Finanzas (Bustamante y Luna Victoria, 2017).

En el ámbito ayacuchano, trataron de armar una asociación de cineastas ayacuchanos. En la primera visita que realicé a Huamanga en 2010, me había encontrado con una reunión que estaban realizando los principales integrantes de este grupo. Esa es la situación que hemos relatado en el primer capítulo y hemos mencionado nuevamente en este capítulo. Como después me enteraría, la conformación de este grupo, así como su continuación, estaba llena de varios contratiempos y tensiones entre los mismos cineastas. Nuevamente surgían las tensiones de distinción y recelo que había remarcado anteriormente. Una de las recurrentes críticas a la conformación de esta asociación era que no terminaba de ser inclusiva para todos los posibles miembros relacionados con la producción cinematográfica en Huamanga. En este renglón, vuelven a haber tensiones internas entre los cineastas ayacuchanos. Al final, esta asociación parece no haber prosperado y no llegaron a constituirse oficialmente. En el momento en que dejé el trabajo de campo, se estaban organizando por su parte algunos otros integrantes de la esfera del cine ayacuchano, principalmente quienes habían participado en la producción *El pacto*, bajo la denominación de ASICAY, Asociación de la Industria Cinematográfica Ayacuchana.

Otro de los aspectos que recientemente han surgido con mayor fuerza es el rol de los festivales en regiones como forma de reconocimiento y mayor visibilidad de las

producciones, así como instancias donde se reúnen los cineastas de diferentes regiones. Sin embargo, a la vez surgen algunas tensiones entre los cineastas ayacuchanos y otros miembros relacionados con la promoción y crítica de cine. Esta tensión se percibió cuando en el Segundo Encuentro de Cine Andino 2013 estaba como invitado Héctor Turco, creador del blog *Retablo ayacuchano* y que se ha convertido en comentarista y crítico de cine en Lima. En ese momento hizo una presentación corta del Festival Internacional de Cine Ayacucho – FICA, que estaba teniendo su primera versión y él era uno de los productores. Lalo Parra le increpó cómo no había considerado que sí se habían llevado a cabo otros festivales en Ayacucho, como el I Encuentro de Cine Independiente – Ayacucho 2009, que había tenido como invitados a dos realizadores regionales, Nilo Inga y Flaviano Quispe, junto con algunas películas ayacuchanas y cortos de miembros de la Asociación de Cineastas de Ayacucho. Esta sería otra faceta importante que salía a la luz en la figura de Lalo Parra y en sus múltiples actividades. Junto con la Asociación de Cineastas Ayacuchanos, se organizaron algunas muestras, como el Festival de Cine Ayacuchano en 2008 y el Encuentro de Cine Independiente, con la participación de los cineastas en las presentaciones en el CC CAFAE en Lima y en los Encuentros en Arequipa. Posteriormente, Lalo ha organizado dos veces el Festival de Cine Regional Ayacucho, en 2015 y 2016. Mientras escribo, estaría en ciernes la tercera sesión de este festival. Como presentan en su libro sobre los cines regionales Bustamante y Luna Victoria, han surgido una serie de festivales en regiones, muchos de los cuales son organizados por realizadores regionales en varias ciudades del Perú, fuera del ámbito capitalino. Si bien no es nuestro objetivo entrar a calar o discutir esta generación de iniciativas, me parece que es un campo aún inexplorado en la etnografía de los medios en el Perú. En el contexto limeño, van surgiendo desde hace varios años nuevos festivales independientes de cine que van presentando otras cinematografías que no abarcan lo que usualmente presentaba el principal festival en el Perú, el Festival de Cine de Lima, promovido por el Centro Cultural de la PUCP. Este es un campo que ha sido muy explorado en Escocia y más recientemente en una recopilación de estudios sobre festivales latinoamericanos en la Revista de Cine Documental y en recientes investigaciones

en el ámbito chileno. En el caso que estamos tomando en Ayacucho, se intercalan intereses de promoción de los propios cineastas, que poco a poco van queriendo conformar una esfera del cine ayacuchano, pero también una figuración en el ámbito de la exhibición y organización de eventos cinematográficos. Esto es algo que apenas estaba tomando forma al final de mi trabajo de campo y rebasa este estudio. Sin embargo, esta búsqueda de una esfera de promoción, distinción y reconocimiento entre sus pares, pero que también sirva como un foro para constituir iniciativas comunes y la posibilidad de conformar un frente común entre cineastas regionales a pesar de sus diversas perspectivas. No está claro a qué podría conducir en el futuro, pero desde el interés por conformar una asociación más grande de cineastas regionales hasta la más reciente colaboración de las dos asociaciones que incluyen y representan a cineastas regionales, la RCP y la ACRIP, que ya se estaban acercando y parece que han llegado a un acuerdo al menos como un frente unido ante lo que se presentaba dentro de la nueva ley de cine en ciernes. En el último Festival en Ayacucho, se habían juntado a partir de su común crítica y empuje por la incorporación mayor de la participación regional y el pedido por incorporar una distinción clara de quiénes serían considerados como productoras de regiones en la nueva ley de cine.

A partir del interés por la promulgación de una nueva ley de cine y el común interés por impulsar los intereses y visiones de los cineastas regionales, se han llegado a conciliar y unir la asociación ACRIP con la recientemente formada Asociación de Realizadores de Cine Peruano, RCP, que se reunieron en los últimos festivales de cine regional en Ayacucho. Estos desarrollos ya rebasan la temporalidad propuesta en esta investigación y serían interesantes seguimientos en el futuro. Sin embargo, parecen indicar al menos una posible confluencia de intereses de los cineastas regionales ante la postura de una nueva ley de cine, que parece enfatizar el aporte al cine regional al denominar entre 30 y 40 % del presupuesto, pero bajo la modalidad de promover la descentralización del cine peruano. Esta denominación tan abierta de descentralizar el cine junto con el pedido de los cineastas regionales a que se especifiquen lineamientos más precisos de la ley para los concursos o recursos para regiones ha generado un gran descontento en estos gremios. Al

momento de escribir estas líneas, la ley ha sido modificada al pasar por los respectivos ministerios, especialmente el Ministerio de Economía, y ha sido ingresada al congreso para su debate y votación⁸⁴. En el actual clima caótico, después de un intento de vacancia al actual presidente Kuczynski, que optó por dar el indulto humanitario al expresidente Alberto Fujimori, encarcelado por varios delitos de lesa humanidad, ha creado toda una atmosfera social y política muy complicada, con grandes incertidumbres sin muchos visos a lo que podría ocurrir con esta propuesta de nueva ley de cine. Este afán por ser considerados en una nueva ley de cine, así como en la esfera mediática peruana, para no decir limeña, conlleva un imperativo por mostrarse hacia el mundo de parte de los cineastas regionales, buscando el reconocimiento tanto de sus pares cinematográficos como de la esfera pública peruana.

7.6 En búsqueda del reconocimiento en la esfera mediática peruana

En 2009, como parte de las presentaciones paralelas del Festival de Lima, uno de los principales festivales de cine en el Perú, llegué a coorganizar el evento “Visiones y Memoria en los Cines Regionales Peruanos”, como parte de las actividades paralelas del Festival de Lima 2009. En ese momento, aún no me embarcaba en la investigación específica enfocada en el cine ayacuchano y mantenía una mirada más amplia hacia todo el fenómeno de los cines regionales. Como muchos de los eventos que surgen en el contexto peruano, muchas veces salen de improvisto porque surge cierto interés, y como también comenzaba la Maestría en Antropología Visual, en la cual también estaba tomando parte, se dio la coyuntura de organizar este evento. En esa ocasión, junto con el antropólogo y comunicador Raúl Castro, invitamos a tres realizadores regionales a este evento: Nilo Inga, de Huancayo; Percy Pacco, de Juliaca; y Ladislao Parra, de Ayacucho. A la par se organizó un pequeño seminario con algunas participaciones de investigadores que habían

⁸⁴ En diciembre de 2019 se llegó a pasar la nueva ley de cine a través de un decreto supremo. Los alcances de la ley aún no se vislumbran porque entramos a toda la situación de la pandemia. A principios de 2020 se llegó a armar un grupo que iba a recoger los aportes de las asociaciones para la reglamentación de la ley, que serían los lineamientos más detallados para su implementación.

estado vinculados o explorando los cines regionales hasta ese momento, que comenzaban a tener un poco más de atención, pero aún con muy poca repercusión en Lima.

FESTIVAL DE LIMA. 13 ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CINE

Visiones desde las alturas

PELÍCULAS DE DIRECTORES DE AYACUCHO, PUNO Y HUANCAYO, PROYECTADAS EN LA ALIANZA FRANCESA, SON LA GRAN ALTERNATIVA DENTRO DEL FESTIVAL PARA VER OTRO CINE

El día que Palito Ortega obtuvo uno de los cinco premios en el último concurso de largometrajes de Conacine, con su proyecto "Casa rosada", más de uno de los asistentes a la ceremonia infló el pecho y alzó la voz: "Es el primer provinciano en ganar este premio". Pero no será el único. Detrás del director ayacuchano hay una serie de realizadores cuyo registro iniciado en los últimos años ha ido avanzando con proyección a seguirle los pasos.

Justamente algunos de esos filmes se podrán apreciar en "Visiones y memoria de los cines regionales peruanos", espacio comprendido dentro del Festival de Cine de Lima, en el que se exhibirá y analizará el cine regional hecho por profesionales de Puno, Junín, Cajamarca, Iquitos y Ayacucho. Ellos han encontrado en el formato digital el soporte idóneo para trabajar con lo mínimo, y en las tradiciones y realidades de sus pueblos, la fuente de ideas para crear guiones.

En el evento, que organiza el programa de Maestría de Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú, se proyectará "El Tunche. Misterio de la selva", de Nilo Inga (Huancayo), que cuenta la historia de un grupo de jóvenes investigadores de plantas curativas que serán aterrorizados por un ser mitológico que los acecha y ataca en Pichanaki.

También podrá verse "Uma, cabeza de bruja", ópera prima de Lalo Parra (Ayacucho), que narra la historia de un profesor y sus alumnos que intentarán capturar la cabeza desprendida

de una bruja para obtener una recompensa; y "Amor en las alturas", de Percy Pacco (Juliaca), cuyo argumento se centra en la historia de un hombre que intenta superar la pena por la muerte de su hermano con el amor de una mujer. Finalmente, el colectivo Mercado Central presentará el documental "El otro cine".

Además de la proyección de filmes, habrá conversatorios sobre el cine regional y su audiencia.

Lugar: Alianza Francesa (Av. Arequipa 4595, Miraflores). ●

ARCHIVO PARTICULAR

DE AYACUCHO. El director de cine Lalo Parra Bello presentará su ópera prima. Antes actuó en filmes de Palito Ortega y Jesús Contreras.





PROGRAMACIÓN

"EL TUNCHE. MISTERIO DE LA SELVA"
 DIRECCIÓN: Nilo Inga.
 DÍA: Viernes 14, 6 p.m.
 LUGAR: Vichama Centro de Arte y Cultura, Villa El Salvador.

●●●

"UMA, CABEZA DE BRUJA"
 DIRECCIÓN: Lalo Parra.
 DÍA: Lunes 10, 6 p.m.
 LUGAR: Alianza Francesa.

●●●

"AMOR EN LAS ALTURAS"
 DIRECCIÓN: Percy Pacco.
 DÍA: Martes 11, 6 p.m.
 LUGAR: Alianza Francesa.

●●●

"EL OTRO CINE"
 DIRECCIÓN: Colectivo Mercado Central.
 DÍA: Jueves 13, 7:30 p.m.
 LUGAR: Alianza Francesa.

Fig. 33 Nota periodística sobre el evento *Visiones y Memoria en los Cines Regionales Peruanos*, 7-13 agosto, 2009 (El Comercio)

También participaron en las mesas los cineastas invitados, además de que llegaron a participar en la clausura del festival. En esta instancia, se presentó el estreno del corto documental *El otro cine* (2010), realizado por el colectivo Mercado Central sobre la figura de Lalo Parra como cineasta ayacuchano. Lalo Parra había entablado ya una relación con este colectivo de producción documental Mercado Central porque habían venido anteriormente con la Caravana Documental de DocuPerú,

cuando varios de sus miembros vinieron a Huamanga para un taller de documental. Desde entonces habían conocido sobre la producción de Lalo, así como de su labor como promotor de iniciativas culturales en Ayacucho.

Posteriormente, su hijo Piero Parra también entabló una relación con ellos cuando participó en presentaciones que tuvieron en Lima con el realizador Juan Alejandro Ramírez, que influyó en su interés por el documental. En 2010, Piero fue invitado a participar en una muestra de videoarte peruano, que estaba curando el conocido crítico y curador de arte Jorge Villacorta, quien le pasó la voz para poder participar con su filme *Residuos*, que había filmado en Lima mientras hacía sus estudios en el IDC, Instituto de Diseño y Comunicación. Piero ha entablado conexiones con actores de Lima, que han colaborado en la producción de su película *Ana María, la voz del valor*, que tiene la participación de la actriz Rosa Isabel Morffino, conocida protagonista del filme *Juliana*, y la cantante de cumbia Vanessa Valencia y el actor Eduardo Alonzo, que han participado en producciones de televisión.

Si bien se han llegado a presentar algunas películas regionales en cines comerciales en Lima, como es el caso de *El huerfanito* (2004), de Flaviano Quispe, *El último guerrero chanka* (2011), de Víctor Zanabria, *Chicama* (2012), de Omar Forero y algunas otras que han sido presentadas en temporadas en el Cine CCPUCP, como *Ana de los Ángeles* (2012) y *Encadenados* (2015), de Miguel Barreda. En el caso de películas ayacuchanas, solo la película *Sin sentimiento* de Jesús Contreras llegó a presentarse en cines de la cadena CineStar y también participó en una entrevista en el programa *El placer de los ojos*, del crítico de cine Ricardo Bedoya en el canal TVPerú.

Aparte de estas instancias de presentación en circuitos comerciales, el principal espacio que existía para la presentación de películas regionales en Lima era el CC CAFAE José María Arguedas, en donde el crítico y programador Jaime Luna Victoria les dio cabida y comenzó a organizar ciclos de cines regionales. En esta iniciativa se fue configurando un espacio en donde los cineastas de distintas

regiones se llegaron a encontrar, pero también los mismos realizadores llegaron a tener un mínimo de presencia en la programación de cine en la capital. Se organizaron dos ciclos de cine ayacuchano en los años 2008 y 2011, en donde se presentaron varias de las primeras películas ayacuchanas y vinieron sus realizadores a Lima para las presentaciones. Posteriormente, entre 2014 y 2015, se llegaron a presentar varias de las nuevas películas que se iban produciendo en Ayacucho. En este espacio se presentaron las dos películas ayacuchanas en las que participé como actor, tanto *Pueblo maldito* (2013) como *Ana María, la voz del valor* (2014). También se llegó a presentar el filme *El pacto* (2015) de Jaime Pacheco y Diose Bendezú.

centro cultural
CAFAE-SE
20 DE FEBRERO DE 2015
CICLO: CUATRO ÓPERAS PRIMAS DEL CINE REGIONAL

Ana María, la voz del valor



Valencia, Eduardo Alonzo, Daniel Núñez, Rómulo Rivera, Edwin Béjar, Carlos Solier, Alonso Quinteros, Carlos Vera
Año: 2014
Duración: 1:29'40"

Sinopsis: Película biográfica que narra la vida de la cantante folklórica Ana María Enrique, quien quedó huérfana de niña cuando sus padres fueron asesinados por miembros de Sendero Luminoso. Pese a las penosas circunstancias que le tocó vivir, Ana María logró salir adelante dedicándose al canto vernacular.



Sobre el director

Piero Parra (Huamanga, 1983) estudió Comunicación Audiovisual en el Instituto Diseño de Lima y artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes de Huamanga. Ha dirigido los cortometrajes *Residuos*, *Estación*, *El romántico*, *Natural* y *Llapanchik*. Fue director de fotografía, coguionista y asistente de dirección del largometraje *Pueblo maldito* (2013), dirigido por su padre Lalo Parra.

centro cultural
CAFAE-SE
13 DE FEBRERO DE 2015
CICLO: CUATRO ÓPERAS PRIMAS DEL CINE REGIONAL

El pacto



Dirección, guión, cámara y edición: Jaime Pacheco
Producción: Mayra Prado Berrocal
Coordinación y casting: Diose Bendezú

Intérpretes: Cristian Espinoza, Marisol Tapahuasco, Kendra Huamani, Juan Carlos Conisilla, José Luis Cossio, Herlinda Peña, Michael Raymond, Eduardo Huaranca
Año: 2015
Duración: 100 minutos

Sinopsis: En los años 40', un hombre de mediana edad se obsesiona por el amor de una chica mucho más joven que acaba de llegar de la capital a la comarca de Villaltilva en Huanta, Ayacucho.

Sobre el director

Luego de casi dos décadas vinculado al cine ayacuchano, el fotógrafo y editor Jaime Pacheco asume por primera vez la dirección de un largometraje con *El pacto*, que se acaba de preestrenar en Huamanga. Pacheco fue camarógrafo de *Lágrimas de fuego* (1996), el primer largometraje realizado en Ayacucho. También ha sido camarógrafo y editor de *Qarqacha, el demonio del incesto* (2002) de Melinton Eusebio y de *Pisthaco* (2003) de José Martínez. Igualmente, fue editor de *Gritos de libertad* (2003) de Luis Berrocal y de *Supay, el hijo del condenado* (2010) de Miler Eusebio, entre otras películas.

Fig.34 Fichas descriptivas de películas ayacuchanas en un ciclo de óperas primas del cine regional en la sala del Centro Cultural CAFAE-SE – Febrero, 2015.

Lamentablemente, en 2016, la dirección del CC-CAFAE decidió no seguir con estas presentaciones y desligó a Jaime Luna Victoria como programador. Hay que mencionar que estas presentaciones eran de entrada libre y daban cabida a un grupo diverso de personas, los ávidos asistentes usuales de las películas en este

centro, así como los invitados y familiares de los cineastas. Al mismo tiempo, fue un espacio en que se llegaron a congregarse varios de los cineastas regionales cuando coincidían en algunos de estos ciclos y permitía una discusión sobre sus problemáticas en la producción. No existe un recuento de lo que significaron y llegaron a ser estas experiencias de exhibición y reuniones de los realizadores regionales en Lima. Si bien actualmente se han llevado a cabo ciclos de cine regionales en la sala Robles Godoy del Ministerio de Cultura, así como ciclos de algunas películas regionales en el canal TVPerú, la señal del canal público nacional, estas ventanas de exhibición permiten una visibilidad y circulación de estas películas, pero no constituyen un espacio estable para la proyección de las películas ayacuchanas y regionales en la capital.

Durante mi trabajo de campo, me he topado con varias instancias de estas ansias de reconocimiento en medios nacionales. En un momento fue cuando me contaron del reportaje a cineastas ayacuchanos que realizó el canal Frecuencia Latina cuando vino a Huamanga para entrevistar a algunos realizadores ayacuchanos a partir de la participación de la actriz Magaly Solier en la película *La teta asustada* (2009), que había sido galardonada con el premio principal en el Festival de Berlín. En esa ocasión, como me cuenta Lalo Parra, solo entrevistaron a Juan Camborda, Lalo Parra y Luis Aguilar porque fueron los que se encontraban más accesibles. Lucho Berrocal no pudo estar para el reportaje, al parecer porque estaba ocupado en su trabajo. No era la primera vez que algún medio de comunicación diera cuenta de la producción de cine ayacuchano. Ha habido varias entrevistas o reseñas de filmes ayacuchanos en medios periodísticos o revistas en Lima, especialmente cuando alguno de los cineastas ha presentado su película en Lima. Sin embargo, quizás esta fue la primera vez en que un medio de alcance nacional fuera a la misma Huamanga y presentara un reportaje sobre algunos de los cineastas ayacuchanos. Posteriormente, en 2014, cuando Lalo regresó a Lima para filmar junto a su hijo Piero unas escenas que faltaban del segundo filme en que volvía a participar como actor, me volví a topar con la situación de que Lalo también había venido para participar en una entrevista en el programa de televisión del crítico de cine Ricardo

Bedoya, *El placer de los ojos*, que se transmite en el canal TVPerú. En este programa, nuevamente Lalo Parra repetiría la anécdota de su participación en la producción de un corto en 8 mm a finales de los 70, que nos había relatado a algunos actores de esta última película. Esta es la historia que relatamos en el capítulo 2, como parte de las genealogías en el cine ayacuchano. Nuevamente, se iteraba esta anécdota como una forma del posicionamiento y distinción de Lalo Parra dentro del contexto y la historia del cine ayacuchano, pero ahora dentro de un espacio mediático nacional.

¿Por qué a diferencia de otras expresiones culturales como la música folclórica andina, que tiene varios circuitos y espacios en Lima, la presentación de las películas ayacuchanas, y por ende regionales, no ha podido generar posibilidades de exhibición y llegada a un público que proviene de regiones en la ciudad de Lima? Si se considera que la manera de presentar en Lima de forma comercial tiene que pasar, casi sin ninguna alternativa, a través de las exhibidoras y/o distribuidoras, entonces los requerimientos de estas presentaciones se hacen más difíciles para las producciones ayacuchanas. Inclusive esta situación de la exhibición en Lima es una dificultad y pesar para varios cineastas peruanos, que aun ganando premios en el extranjero tienen dificultades para presentar sus películas por más de dos semanas en carteleras comerciales. El auge de la producción cinematográfica nacional, como han mostrado las cifras de los últimos años de la cartelera, no va a la par con un mayor acceso a circuitos de distribución comercial nacional y especialmente a mejores términos para la exhibición de películas nacionales en circuitos comerciales. Como plantea Marta Fuertes:

El problema siempre dicho es que Latinoamérica se convierte cada día más en un gran consumidor de cine extranjero (principalmente de Hollywood), perdiendo capacidad productiva, pero sobre todo volumen de negocio para sus producciones, siendo casi inexistente la circulación de cine iberoamericano entre sus fronteras (Fuertes, 2014: 35).

Si revisamos cada uno de los últimos informes de la MPAA (Movie Picture Association of America), que es la asociación de las grandes multinacionales del audiovisual, se distingue cómo los ingresos generados en el extranjero son “los que

permiten explicar la enorme rentabilidad de Hollywood” (Mastrini, 2014) y a la vez cómo se ha incrementado la participación del mercado latinoamericano, aunque esta sea aún limitada en comparación con el mercado asiático, de donde provienen la mayoría de las ganancias de la exhibición de los seis grandes estudios y conglomerados cinematográficos globales. Las cinematografías latinoamericanas no pueden competir en los términos planteados por las grandes distribuidoras, las llamadas *majors*, puesto que siempre “encuentran ‘barreras de entrada’ reales construidas por las multinacionales del entretenimiento a través de estrategias de mercado” (Murschetz y Mierzejewska, citado en Fuertes, 2014: 26).

Ante estas barreras del control en la distribución y exhibición cinematográfica en los países latinoamericanos, se ha planteado en algunas instancias y países la necesidad de una cuota de pantalla como mecanismo para sopesar este desbalance para las producciones nacionales. En el caso peruano, la demanda por una cuota de pantalla que algunos cineastas, críticos de cine y gremios han querido promover cuando se discutían las propuestas de una nueva ley de cine, no prosperó en las instancias del Ministerio de Economía, que se cerró completamente a esta consideración. Ha desaparecido totalmente en la nueva ley de cine y la única garantía para la distribución de películas nacionales en la nueva ley solo cubre el requisito de hacer un contrato entre las compañías exhibidoras y los productores de cine. Sin embargo, esto termina siendo un acuerdo entre partes privadas, en donde no hay forma de intervenir desde el Estado (Wiener, 2019).

7.7 Performando el cine ayacuchano dentro de la esfera mediática peruana

A partir de 2013, se comenzó a dar un ímpetu al surgimiento de un supuesto *boom* del cine peruano. El punto de este supuesto crecimiento de la producción cinematográfica peruana se sitúa a raíz de algunos fenómenos recientes que se daban en ese momento, los casos de la película *Asu mare* (2013), que llegó a ser la película peruana con mayor taquilla nacional⁸⁵ y por otro lado el caso de

⁸⁵ Ver: <https://www.cinencuentro.com/2013/04/12/asu-mare-pelicula-carlos-alcantara-cachin/>

Cementerio General (2013), del realizador iquiteño Dorian Fernández-Moris, la película de terror más taquillera. Aunque ambas películas hayan tenido varias críticas posteriores, van a la par de una tendencia por un crecimiento en la producción y presentación de películas peruanas en los cines multiplex en todo el Perú. Al mismo tiempo, se estaban dando las películas que ganan premios principales en varios festivales internacionales, como habrían sido varias películas desde *La teta asustada* (2009), pasando por *El mudo* (2013) hasta las más recientes *Wiñaypacha* (2017) y *Retablo* (2017). Estas producciones estarían performingo bastante bien y traerían nuevos bríos al panorama de la producción cinematográfica peruana contemporánea, yéndole mejor a algunas en el ámbito más comercial en comparación a los circuitos de festivales. A partir de la película *Asu mare*, que fue seguida por otras de la misma productora Tondero, se generó un debate sobre si ese no debería de ser el modelo a seguir, una producción comercial basada en el género de la comedia, que se promueve y alcanza a partir de su amplia campaña de *marketing* a la par de la gran acogida de la autobiografía en clave de *stand-up comedy* de un reconocido comediante, Carlos Alcántara. Al mismo tiempo, la DAFO, la entidad estatal encargada de fomentar la cinematografía nacional, finalmente recibió la cantidad estipulada en el monto de la ley de cine, e incluso se aumentó ese monto en años siguientes. Esto permitió la distribución de nuevos incentivos en premios que se expandieron a varias otras categorías y fomentos para la producción cinematográfica, aunque siempre bajo la modalidad de concursos, lo cual es un gran apoyo a distintos tipos de producciones desde los largometrajes de ficción, documental, cine experimental, animación, cine para niños, gestión cultural, hasta un reciente concurso para largometrajes en lenguas originarias, pasando por supuesto por el premio que se había creado específicamente para el cine en regiones, el concurso exclusivo para regiones. Si bien estos apoyos incentivan a una mayor producción y diversas iniciativas, al mismo tiempo hay varias dificultades en torno a la distribución y exhibición de las propias películas peruanas en los circuitos comerciales, aun cuando han ganado premios del Estado.

El auge en la producción de cine peruano más reciente, surgido primordial pero no absolutamente de productoras y realizadores afincados en Lima, conlleva una

situación que aún no se vislumbra cómo podrá afectar a la producción regional, y más específicamente ayacuchana. Se está dando la filmación de producciones de Lima filmadas en parajes de Ayacucho, utilizando las locaciones ayacuchanas y con alguna participación de gente local, pero esto no quiere decir que se establezcan canales de producción conjunta. Por un lado, estaría el ímpetu por realizar producciones que tengan éxito comercial, con ciertas temáticas y *marketing*, como en el caso de las películas de Dorian Fernández-Moris, o las producidas por Tondero, las cuales tienden a marcar un derrotero. Como hemos visto al menos en el contexto ayacuchano, dos recientes películas han querido seguir esta vía, una entrando al mercado comercial con cierta circulación y éxito relativo en taquilla nacional, en el caso de *Jarjachas 3*, convertida en *Demonio de los Andes*, y otra que hasta lo que hemos sabido estaba en el proceso de reeditarse para adecuarse a la distribución en multicines, el caso de *Bullying maldito*, que se ha presentado recientemente en festivales en Lima. Por otro lado, estarían las producciones peruanas que pasan por diversas formas de financiamiento para poder realizarse, coproducciones, aportes de los premios de DAFO y que tienen un enfoque hacia el ámbito de festivales. A varias de estas producciones les va bastante bien, pero igualmente se encuentran con las mismas barreras de exhibición en salas comerciales en el Perú, en donde se enfrentan a situaciones adversas en la negociación para albergar tiempos de exhibición o la falta de contratos para la exhibición comercial. ¿De qué forma afectan estas situaciones recientes al futuro de las producciones ayacuchanas? Podría conjeturarse que en nada, porque si al final se mantiene la situación actual de presentaciones en sus propios circuitos, albergando un público local, seguirán produciéndose películas independientemente de los circuitos del cine nacional. Sin embargo, ahí entra el interés de varios cineastas y gente involucrada en la producción ayacuchana de querer mejorar e incluso conectarse con otros realizadores y otras esferas de producción y circulación. Cada vez más van mejorando sus estándares de producción, mediante la utilización de grúas, drones y efectos especiales más sofisticados, y con la participación de técnicos profesionales, así como de actores reconocidos. ¿Hasta qué punto esto ayuda en su posicionamiento dentro de la esfera mediática peruana

junto con la falta aún de apoyo a la capacitación local? Por el lado del apoyo estatal, se presentan una serie de contradicciones. En los concursos nacionales terminan compitiendo gente de Lima que aparece con alguna productora regional, u oriundos de regiones, pero ya con base o previas experiencias en Lima. Al mismo tiempo, surgen también varios actores que demandan su participación de estos concursos, incluyendo las pocas iniciativas que van surgiendo alrededor de prácticas de video indígena, que tienen varios matices y apoyos. La situación en la cual todo se basa en concursos y en casas productoras albergadas en regiones no vislumbra otros aspectos necesarios de considerarse en torno al ámbito de trabajos de los directores y personal de la producción. En otras palabras, se deberían plantear fondos de fomento que no solo otorguen premios individuales, sino que enmarquen políticas de capacitación, creación de redes y recursos para la producción del cine en regiones. Sin embargo, aun cuando se estipula en la nueva ley de cine que habría un 40 % del presupuesto para el apoyo de la producción en regiones y se plantea como un proceso de descentralización de estos recursos, no está claro cómo se llevaría a cabo esta supuesta descentralización cuando la mayoría de los concursos y recursos son gestionados desde Lima. La debilidad de las asociaciones, la falta de colaboración entre los propios cineastas, las formas de producción en condiciones precarias que condicionan a que cada proyecto o realizador resuelva sus obstáculos por su cuenta dificulta el plantear un frente común entre los realizadores regionales para presionar por decidir cómo se distribuirían o se mantendrían estos apoyos para los cines regionales.

En la actual coyuntura política, en que se vislumbra la continuación de un orden social y cultural neoliberal, si bien se han avanzado varias políticas desde el ministerio de cultura, la tendencia que domina es una dirigida al fomento de las industrias culturales, ahora denominadas como industrias creativas. A través de la entidad especializada en el fomento de la cinematografía nacional, DAFO, se han expandido concursos y ámbitos de fomento. La coyuntura que he presentado con el auge de producciones nacionales principalmente en o con vínculos en Lima, ha planteado la relación estrecha con dinámicas de fomento de la cinematografía con

intereses y actores de sectores privados y comerciales. ¿Qué tanto esto ha fomentado la propia producción local peruana y su posicionamiento internacional? Es una pregunta para toda otra tesis. No obstante, al considerar su influencia hacia la producción ayacuchana, es un punto que por un lado alienta a los propios realizadores a querer mejorar sus producciones y participar en otros posibles circuitos de producción y exhibición como festivales o salas comerciales, pero a la misma vez los excluye por las brechas e imperativos que deben tener los productos cinematográficos, <<performas o no entras...>>. Como antípoda a estas prerrogativas estarían las respuestas locales que se arriesgan en la posibilidad de al menos recuperar o poder dar una sorpresa en el ámbito local. Sin embargo, como hemos visto, esto no quiere decir que se propongan primordialmente como prácticas alternativas u oposicionales, sino que tiene otros canales, espacios e imperativos en el ámbito local ayacuchano.

Se ha planteado desde hace tiempo, especialmente en el ámbito del nuevo cine latinoamericano, que no hay una sola forma de hacer cine. Estos planteamientos, como hemos discutido en el capítulo 2, provienen de una gama de prácticas audiovisuales, desde los planteamientos del Tercer Cine hasta los más recientes argumentos por prácticas audiovisuales autogestionadas, en forma de video comunitario y los llamados a una soberanía audiovisual. Por otro lado, se argumentaría que al fin y al cabo el cine es un negocio y como tal está bajo las reglas del mercado. Al mismo tiempo, se plantea que la cultura genera desarrollo, y por ende contribuye al PBI. Recientemente, la justificación planteada para el estudio de viabilidad de la nueva ley de cine se planteaba cercano a esos términos para justificar una contribución económica del cine al ingreso per cápita del país y la creación de empleos. Sin embargo, también se planteó una contribución social o simbólica importante del renglón cinematográfico, como un capital simbólico. Estos planteamientos y contribuciones sobre la producción cinematográfica peruana nos dirigen a lo planteado por Yudice (2002) sobre la cultura como recurso.

Esta concepción se refiere a cómo en el actual contexto contemporáneo enmarcado en la globalización se genera una instrumentalización de la diferencia para otros fines. ¿Cómo está siendo instrumentalizada la diferencia dentro de este énfasis por el apoyo a la diversidad en el Perú? ¿Y de qué manera, especialmente en los renglones de la producción cinematográfica peruana? ¿No estaríamos envueltos, como plantearía McKenzie (2001), en una coyuntura en donde pasaríamos de una tendencia que enfatiza “la integración de la diversidad”, que es por cierto la visión y discurso repetido por entidades y funcionarios relacionados con políticas culturales, hacia la “diversificación de la integración”? Dentro de esta tendencia, las fuerzas del mercado, los imperativos y las performatividades involucradas en las prácticas cinematográficas mundiales estarían abriendo caminos para integrar la diferencia cultural para el consumo global. Incluso agregaría que, en el caso de los circuitos de festivales, hay ciertas estéticas, repertorios y temas que resuenan más dentro de las tendencias globales de festivales y películas. Por ende, también se convierten en formas de integrar la diferencia cultural para el consumo global. Los cineastas ayacuchanos proclaman repetidamente que sus producciones muestran historias y repertorios más interesantes y distintos, que no se presentan en las películas peruanas hechas desde Lima, proclamando que "el cine peruano estará en provincias", lo cual les daría una distinción en toda la esfera de la producción cinematográfica peruana. No obstante, la brecha sigue abierta entre el acceso a recursos y capacidades para poner en práctica los mecanismos performativos para tener éxito o ser eficientes en la esfera mediática peruana y más allá, en circuitos globales. A pesar de estas dificultades, el estudio etnográfico del cine ayacuchano en sus múltiples etapas y esferas muestra cómo los cineastas, sus equipos de producción y otras personas relacionadas con el proceso de filmación en realidad están lidiando con estas prerrogativas, encontrando sus propias soluciones en condiciones precarias y siempre tratando de mostrar al mundo lo que el Cine Ayacuchano (ahora sí en mayúsculas) tiene para ofrecer. Se crea otro imperativo, un nuevo performativo cuando varios cineastas demandan: "Cine Ayacuchano para el mundo..." Nuevamente se interpela a la performatividad del cine ayacuchano y

al <<mostrar el hacer>> (Schechner, 1988) como requisito para poder performar cabalmente en el mundo contemporáneo.



Conclusiones

Tensiones, disputas e imperativos performáticos en el cine ayacuchano

En un último Festival de Cine Regional 2016 llevado a cabo en Ayacucho y organizado por Lalo Parra, se presentaron varias películas que recientemente habían surgido en regiones. Al último momento, Lalo me pidió que fuera jurado del concurso que se llevaba a cabo en este festival. Previamente, había pensado de todas maneras en asistir a este festival para ponerme al día en las situaciones que estaban surgiendo, visionar algunas películas más recientes y reconectarme con algunos cineastas. Al mismo evento también estaban yendo Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria, que estaban justo por terminar su libro sobre los cines regionales, el cual se encontraba en proceso de revisiones finales. Al principio del festival se daba una situación particular porque se conmemoraba los veinte años (¡sí, veinte años!) de la presentación de la primera película ayacuchana *Lagrimas de fuego* (1996). Nuevamente se iteraba la tensión sobre la autoría de una película ayacuchana, en este caso de la película catalogada como primigenia del fenómeno de los cines regionales, y con la cual hemos comenzado en el primer capítulo introductorio. Se enfrentaban nuevamente Mélinton Eusebio, codirector y guionista, y Luis Berrocal, como colaborador y amigo cercano del recientemente fallecido José Huertas, quien había sido productor y director también de la película⁸⁶. Esta situación reiteraba algunos aspectos que han estado presentes durante la historia de la producción cinematográfica ayacuchana, desde el ímpetu por la competencia y las formas precarias de producción hasta el fervor de colaboración y creatividad para llevar adelante las producciones con los mínimos medios accesibles. Si bien recientemente esta confrontación ha sido superada por ambos realizadores y se han reconciliado, estas confrontaciones y tensiones vuelven a repetirse en un contexto diferente de la producción ayacuchana.

⁸⁶Al parecer, Berrocal estaba molesto porque no se llegó a dar un homenaje a José Huertas, codirector de la película, estando la familia presente en la presentación de la película como apertura del festival.

Esta situación del reestreno de la primera película ayacuchana por sus veinte años coincidía con la reciente presentación y éxito de la película *Bullying maldito* (2015), de Mélinton Eusebio. Ambas películas han sido muy exitosas, pero pertenecen y dan cuenta de dos momentos distintos en la producción ayacuchana. Esta coincidencia nos devuelve a la principal tensión que hemos reiterado durante toda la investigación, entre el apego e iteración de repertorios ayacuchanos como fuente de la distinción de las películas ayacuchanas, sus estrechas conexiones y eficacias sociales ante los públicos locales ayacuchanos, y por otro lado, la tendencia y deseo de los propios cineastas por querer mejorar sus producciones, desde las eficiencias organizacionales, efectividades tecnológicas, mediales y cinematográficas, ante los imperativos que se presentan en los ámbitos de producción y campos de la participación en otras esferas de exhibición, tanto nacionales como internacionales. En el contexto ayacuchano conviven diversas formas de producción, unas con más resonancia que otras en distintos momentos de la historia del cine ayacuchano. Varios cineastas promueven que la mejora de sus producciones conllevaría a una forma de inclusión, de llegar a ser todos cineastas peruanos y que ya no sería necesaria esa diferenciación regional. Esto nos conecta con la discusión que hemos relatado en el último capítulo en torno a la denominación de “cine regional” y el ímpetu por mostrar el “cine ayacuchano para el mundo”.

Es interesante cómo remarcan estas distinciones varios cineastas ayacuchanos. Juan Camborda comenta que las actitudes hacia la producción “van a cambiar generacionalmente”, refiriéndose a que los realizadores, tanto los más veteranos como los que vayan surgiendo, van ir tomando en cuenta la necesidad de mejorar o sacar trabajos cinematográficos más pulidos. Junto a esta aseveración estaría Lalo Parra, que más recientemente ha comentado que en un futuro ya no habría esa división entre cines regionales y cine peruano. Mélinton Eusebio ha remarcado que el cine ayacuchano tiene mucho que aportar al cine peruano. Estas perspectivas resuenan con la mayoría de cineastas regionales, que han formado la reciente asociación bajo el nombre de RCP- Realizadores de Cine Peruano. Esto nos lleva a una consideración de cómo se situaría entonces el cine ayacuchano

dentro de la cultura pública peruana. Nos referimos a la cultura pública peruana desde lo propuesto por Appadurai (1986) como una zona de debate cultural, en donde estarían en pugna las nociones sobre lo andino y lo ayacuchano en la modernidad local, lo cinematográfico en una dimensión amplia y diversa de las prácticas audiovisuales contemporáneas en la esfera mediática peruana, así como la disputa por cómo y qué se denomina como cine peruano.

Estas tensiones y disputas están situadas dentro de lo que tomamos de McKenzie (2001) como un cambio en el paradigma de *saber poder*, conducido a un imperativo performático, más allá de un paradigma disciplinario, en varias facetas de nuestras vidas y del quehacer cultural, social, económico, tecnológico, etc. Hemos intentado con esta investigación explorar a través de esta perspectiva diferentes facetas, escenarios y prácticas que nos hemos encontrado en el trabajo de campo en torno al cine ayacuchano. En esta exploración ha tenido un rol predominante el quehacer etnográfico, para poder dar cuenta de las especificidades y contrastes de cada instancia tanto en los diferentes escenarios y prácticas de producción, los aspectos sobre la actuación, las prácticas de promoción y exhibición, así como los escenarios de reuniones y festivales.

La tensión entre presentar sus propias historias, paisajes, tradiciones, música vs. el ímpetu por performar en otros circuitos y ámbitos cinematográficos, nos ha dirigido a la tensión entre las denominaciones Cines Regionales / Cine Ayacuchano - vs. - Cine Peruano / Cine Nacional. Estas tensiones se encuentran inmersas en una serie de imperativos: la disponibilidad de repertorios, el acceso de mecanismos performativos y las capacidades para poder performar en estos ámbitos. Los cineastas ayacuchanos constantemente plantean que su cine tiene una gama mayor y versátil de repertorios en comparación con el clásico cine peruano, refiriéndose al cine comúnmente hecho en Lima. Sin embargo, surgen también las prerrogativas de las capacidades, tanto el poder performar eficientemente en el ámbito local (inmerso en una serie de imperativos y dificultades) así como su interés por circular en otras arenas y circuitos nacionales e internacionales. Cánepa (2006)

argumenta que en el contexto contemporáneo “es el derecho a y la posibilidad de performar lo que debe constituir el fin último de toda política de identidad” (27). Esto implica el poner en acción, en práctica, pero a la vez interpela a quien está en la capacidad de mostrar el hacer cine que involucra una gama de imperativos, capacidades y recursos.

Reconsiderando las relaciones entre cine y performance

Nadie ha dado cuenta de cómo el cine, lo cinematográfico, se convierte en una metáfora para la propia teorización de la performance⁸⁷. Si bien las aproximaciones hacia el cinema desde perspectivas de la performance se han dirigido comúnmente hacia los aspectos de performance cultural, los ámbitos actorales, la *mise-en-scene* y las corporalidades expuestas en los repertorios y prácticas fílmicas, nos hemos planteado en la tesis una aproximación inversa al considerar el cine como performance. Esta perspectiva nos plantea algunas interrogantes hacia la propia forma en que se podría tomar al cine como performance, no solo a lo que Schechner cataloga “como performance”, “como si” fuera, sino también a la diferenciación y relación que hace Diana Taylor (2003) entre las denominaciones de repertorio y archivo, con las cuales discute varias instancias y prácticas culturales latinoamericanas. Desde esta perspectiva planteada por Taylor, se suele relacionar a los productos fílmicos como archivos carentes de los aspectos vivos, de reproducibilidad social y transformación a la que se alude en torno a las prácticas performáticas, comúnmente asociadas a la práctica corporal, puesta en escena y encarnación de los repertorios culturales. Aunque Taylor no necesariamente coloca como antípodas los repertorios frente a los archivos, puesto que cada uno excede las limitaciones del otro y muchas veces operan en conjunto (18). Si bien los archivos supuestamente perduran en el tiempo y son resistentes al cambio, son más bien las prácticas de performance cultural las que encarnan lo que Taylor identifica

⁸⁷ En el ámbito de la antropología, George Marcus ha planteado la propuesta del montaje cinematográfico como posible correlato para la escritura antropológica, que sería más conducente a la forma como se va construyendo el conocimiento antropológico en el campo.

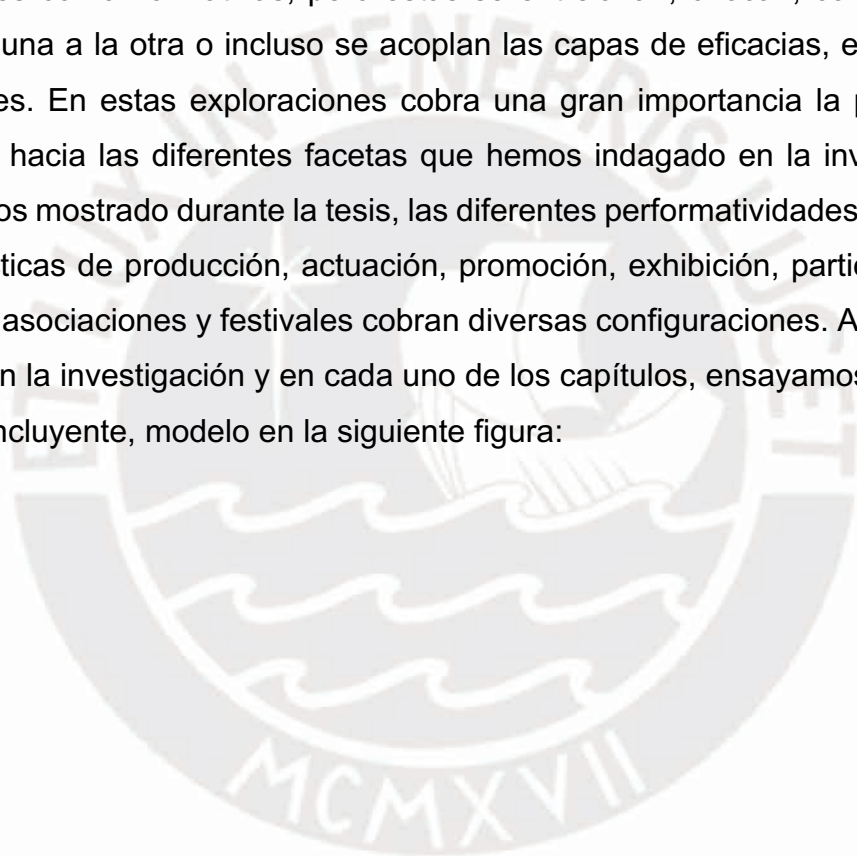
sobre la performance como acto de transferencia, como formas de transmisión de memorias sociales. En su trabajo, aboga por cómo el cuerpo y las performances deberían de ser tomadas en cuenta como formas de conocimiento, como actos vitales de transferencia de conocimientos sociales, memorias y sentidos de identidad que han sido practicados históricamente y siguen siendo prácticas principales en Latinoamérica, relacionadas pero a la vez anteponiéndose con lo discursivo y la palabra escrita privilegiados por el logocentrismo occidental.

Schechner no parece compartir totalmente esta visión de Taylor, al hacer referencia que los filmes, y por ende los videos, constituyen instancias de <<restauración de la restauración de la conducta>>. Sin embargo, como plantea McKenzie (2001), no está claro qué estaría implicado en esta recursividad de la restauración de la conducta, o quizás desiste en explorarla por la complejidad que podría encarnar. Sin embargo, nos permite dirigirnos al mismo trabajo de Schechner y su reiteración por McKenzie al enfatizar el carácter de citacionalidad e iterabilidad que caracteriza los ámbitos de reproducción y circulación mediática contemporáneas.

El principio de iterabilidad como eje de la investigación

En el caso de Schechner (1985), el paralelo entre performance y cine es muy claro cuando plantea que performance es comportamiento restaurado: “restored behavior is living behaviour treated as a film... rearranged or reconstructed they have a life of their own...” (36). En esta concepción, las performances como comportamiento restaurado son maleables, editables y reconstituidas, en símil a lo que las prácticas de montaje hacen con lo audiovisual. McKenzie (2001) vuelve a remarcar este sentido, pero lo extiende a su carácter derridiano del juego de referencias y significantes al enfatizar que “restored behaviour is performance understood in terms of iterability, repetition, error arche-writing” (215). A eso se refiere cuando presenta que “performance is restored behavior to the nth time...”. Esta iterabilidad tiene un potencial disruptivo, pero a la vez de reinscripción de fuerzas normativas.

Es este aspecto de la iterabilidad el que me ha guiado para la exploración de los diversos escenarios en que está envuelto el cine ayacuchano. Este enfoque a la iterabilidad, la repetición, ha sido también interés de la antropología en varias instancias y etnografías, pero la perspectiva performativa que hemos ensayado en la tesis estaría contemplando cómo podemos, a través de la iterabilidad de escenarios y situaciones, dar cuenta de las capas de performatividades involucradas en prácticas de producción, actuación, organización y exhibición cinematográficas. Se puede plantear cómo el escaneo de nuevas capas heurísticas o más bien cómo el ensayo basado en la repetición contempla líneas de vuelo tanto mutacionales como normativas, pero estas se entrelazan, chocan, contrastan, se anteponen una a la otra o incluso se acoplan las capas de eficacias, eficiencias y efectividades. En estas exploraciones cobra una gran importancia la perspectiva etnográfica hacia las diferentes facetas que hemos indagado en la investigación. Como hemos mostrado durante la tesis, las diferentes performatividades implicadas en las prácticas de producción, actuación, promoción, exhibición, participación de concursos, asociaciones y festivales cobran diversas configuraciones. A partir de lo trabajado en la investigación y en cada uno de los capítulos, ensayamos un último, pero no concluyente, modelo en la siguiente figura:



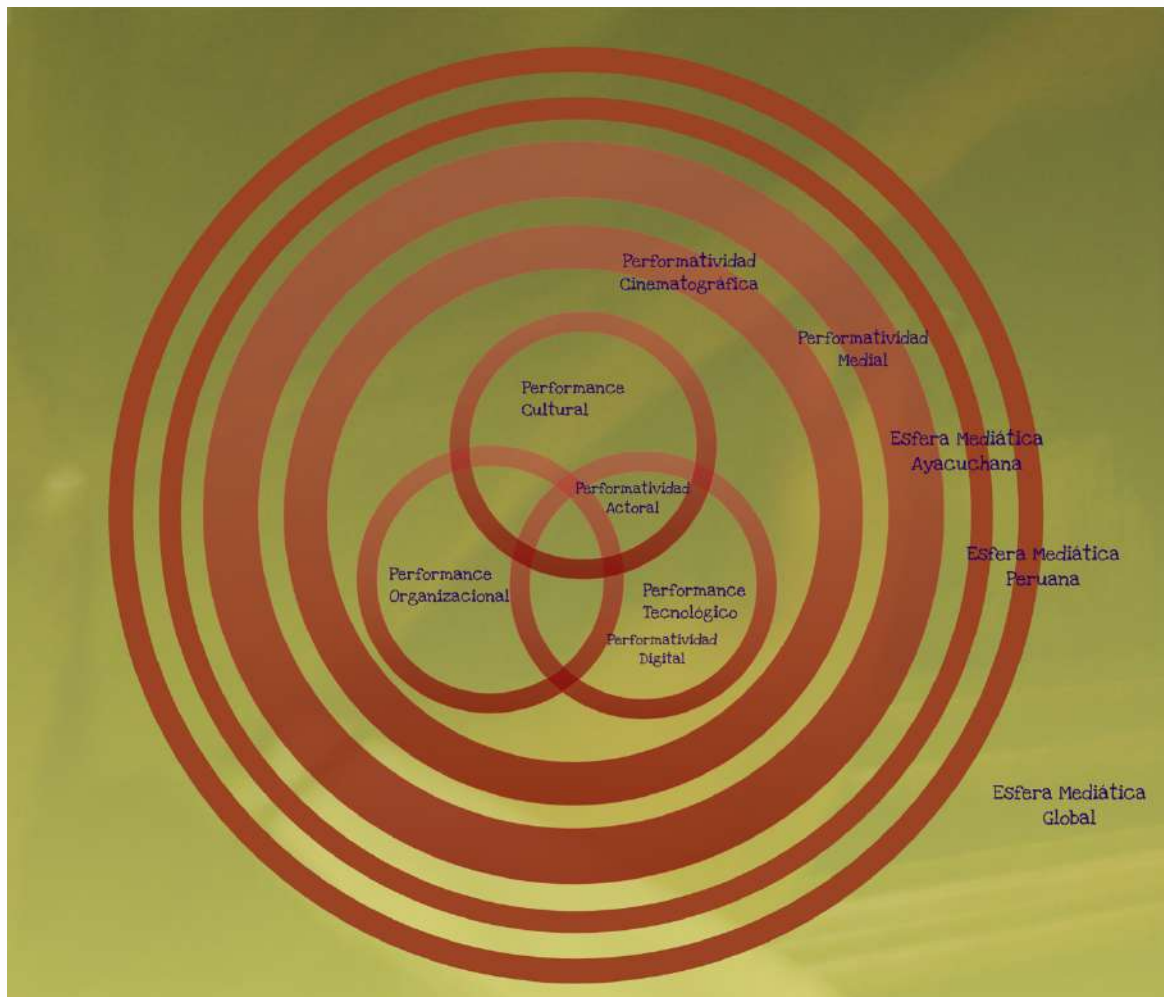


Fig. 35 Modelo de Performatividades y Esferas Mediáticas – Cine como performance (elaboración propia)

Desenlace: El cine como performance o las performatividades en el cine

Las formas en que los propios cineastas ayacuchanos han abordado el medio fílmico/audiovisual comprende una práctica de prueba y error, basada en la iteración como hemos visto en la práctica extendida de re-edición y reconstrucción, pero también en sus múltiples intentos de hacer películas no obstante las limitaciones y precariedades a las cuales se enfrentan. En otras palabras, hay una materialidad y corporalidad en lo cinematográfico que se itera constantemente en estos diversos estratos cinematográficos y son los aspectos que apelan a los afectos de las audiencias ayacuchanas. Estos estratos de performatividades o regímenes de

performatividad se gradúan dependiendo de los contextos en juego, tanto las performances encarnadas en las capas de lo audiovisual y las performatividades implicadas en los estratos culturales, organizativos, técnicos, cinematográficos y mediales implicados en la producción ayacuchana.

Al considerar el cine como performance en consonancia con una perspectiva etnográfica en torno al cine ayacuchano, nos ha permitido percatarnos tanto de los aspectos de las prácticas, estrategias y discursos (performativos discursivos y performances encarnadas) que negocian los cineastas ayacuchanos en sus espacios locales, así como ante los imperativos de la producción global. La performance como comportamiento restaurado nos dirige al aspecto de iteración como elemento primordial de la investigación sobre las prácticas cinematográficas. Por otro lado, la iteración también nos señala la consideración de la performance como acto de transferencia, o más bien el cine como acto de transferencia nos plantea la re-iteración y transformación de los repertorios andinos a los cuales los cineastas constantemente están haciendo referencia como su distinción de la mayoría de películas limeñas. Los diferentes cineastas, como actores y productores culturales, se enfrentan y negocian sus posicionamientos y prácticas dentro de una esfera pública peruana que aún los invisibiliza pero que cada vez se verán más capaces de confrontar y “mostrar al mundo” lo que Ayacucho puede hacer cinematográficamente. ¿Hasta qué punto esto podría abrir nuevas avenidas para considerar la diversidad del cine peruano en todas sus facetas, más allá del énfasis en el producto fílmico como eslabón final? ¿Cuál es el valor de promocionar la producción cinematográfica regional si no se da cabida a la consideración de los propios contextos, problemáticas, capacidades necesarias y dificultades en la producción y exhibición locales? El cine como performance nos plantea considerar el hacer cine dentro de una gama de performatividades, lo que también podemos denominar como regímenes de performance o estratos de performatividad, en donde están inmersos los diversos escenarios de la producción cinematográfica ayacuchana desde sus facetas de “como si” así como de “debería ser...”, tanto sus devenires mutacionales, alternativos y oposicionales pero también su seguimiento

de tendencias y prácticas de normatividades cinematográficas globales. En estas encrucijadas han estado inmersas varias prácticas culturales (cinematográficas) alternativas y paralelas en su devenir hegemónico (parafraseando los planteamientos de Nancy Fraser). En el caso ayacuchano, nos enfrentamos al imperativo permanente que desafía a los cineastas ayacuchanos, así como sus pares regionales en el contexto cultural contemporáneo: el cine ayacuchano, sus realizadores, sus formas de producción, sus actores y múltiples repertorios están todos implicados en mostrar al mundo lo que puede hacer el Cine Ayacuchano para el futuro del Cine Peruano. Este se convierte en un nuevo imperativo de performatividad, pero a la vez comprende una “lágrima de fuego”, un develar o sacudir las legañas de las miradas históricamente excluyentes para “que los vean mejor”, porque para muchos cineastas el futuro del cine peruano será regional. No obstante, queda latente si una mayor visibilidad, participación e incorporación como cine peruano afectaría a las prácticas, repertorios y circuitos que hemos delineado y discutido en esta investigación. Esta historia continuará...

PRONTO EN CINES

Epílogo

Justo al año siguiente de mi última incursión de trabajo de campo fue estrenado el filme *Winaypacha* (2017), del realizador puneño Óscar Catacora, que se presentó en varios festivales nacionales e internacionales. En la tesis menciono brevemente este filme y el caso también de *Chicama* (2013), de Omar Forero, los cuales siendo filmes de realizadores regionales, han tenido una circulación en festivales e incluso en salas comerciales por un tiempo limitado. Ambas propuestas proponen lo que sería una vertiente de cine de autor o cine dirigido para festivales. Es importante remarcar en los varios recuentos y críticas que enaltecen tanto los logros cinematográficos del filme *Wiñaypacha*, así como su mirada cercana a la cosmovisión andina aimara basada en la cercanía del propio realizador Catacora. Ambos aspectos estarían constituyendo una nueva visión en la cinematografía peruana. Al mismo tiempo, me acuerdo que en los Encuentros de Cine Andino en Arequipa en 2008 y 2013, los realizadores comentaban sobre la posibilidad de que surgiera <<la película regional>> que marcara un hito en la cinematografía peruana o que pusiera en la palestra, en la esfera mediática peruana, la importancia de las producciones regionales. *Wiñaypacha* parece haber generado un gran interés por la producción en regiones, especialmente de la zona de Puno/Juliaca. Junto con *Wiñaypacha* hay que considerar el filme más reciente *Manco Cápac* (2020), del realizador puneño Henry Vallejo, que ha participado en varios festivales internacionales y muestras nacionales, así como ha sido el precandidato del Perú para los premios Oscar. Esta visibilización y participación en circuitos mediales más amplios y globales como los festivales internacionales y plataformas de *streaming* —*Wiñaypacha* puede ser vista en Netflix y *Manco Capac* en *Vimeo On Demand*— ha generado un interés tanto en esferas académicas como en algunos programadores y espacios de exhibición alternativos que han dado cabida a la presentación de películas regionales. Sin embargo, quizás no se ha generado la tan ansiada repercusión en ámbitos amplios de la esfera pública y mediática peruana⁸⁸,

⁸⁸ Recientemente, el programa *Sucedió en el Perú* de TVPerú ha tenido un capítulo sobre la historia del cine regional presentando entrevistas a algunos de sus realizadores y el testimonio principal del

lo cual sigue siendo algo regido por los canales y circuitos centrados en Lima y las restricciones de las cadenas de distribución y exhibición comerciales. No obstante, a partir del ímpetu de gestores culturales locales y los estímulos económicos de DAFO, se han generado varias iniciativas de salas alternativas de exhibición en diferentes lugares del Perú. Estos espacios de exhibición alternativa, junto a nuevos festivales en regiones, están configurando una serie de circuitos de exhibición que aún no han sido cabalmente investigados ni tampoco considerados sus posibles impactos y alcances. Es un tema que hemos sugerido en la tesis pero que ha tenido un gran desarrollo en estos últimos años y que también incluye algunas iniciativas recientes en Huamanga.

Lamentablemente el joven realizador Óscar Catacora falleció intempestivamente en 2021 mientras filmaba su siguiente largometraje en la provincia de El Collao, Puno. Esta situación no solo marca la precariedad aún reinante en el acceso a la salud en el Perú, pero también las limitaciones y riesgos para las producciones cinematográficas en el ámbito peruano. Junto con el fallecimiento del realizador ayacuchano Palito Ortega, se ha reducido una parte importante de realizadores provenientes de regiones que ya iban alcanzando una figuración a nivel nacional e internacional. En el caso de Óscar Catacora, continuaría con la obra Tito Catacora, tío del cineasta, que recientemente ha producido el filme documental *Pakucha* (2021) y tiene en producción otros productos que había desarrollado el propio Óscar. En el caso de Palito Ortega se plantea que su hijo seguiría sus pasos (Ulfe, 2020), pero aún está por verse el devenir de estos legados.

Esta vertiente de cine de autor o cine dirigido para festivales era ya un enfoque que había tenido Juan Camborda y que proponía como una posible avenida para las películas ayacuchanas. Camborda criticaba que el cine ayacuchano se enfocara solo en películas de monstruos míticos andinos o filmes en torno a la violencia interna, aunque su película *Secuelas del terror* (2010) se podría enmarcar en el

crítico de cine e investigador Emilio Bustamante. Ver:
<https://www.youtube.com/watch?v=oWICvj5xo-8>

género de filmes que lidian con las ramificaciones y memorias aun latentes del CAI. Está por verse si surge una generación de cineastas ayacuchanos con propuestas cinematográficas que se enfoquen más por el lado de los circuitos de festivales, o incluso los propios realizadores de los que hemos dado cuenta en la tesis podrían robustecer esta tendencia. En el caso de los circuitos de festivales, hay ciertas estéticas, repertorios y temas que resuenan más dentro de las tendencias globales de festivales y películas. El filme *Winaypacha* (2017) entra en una categoría discutida en los *cinema studies* como el *slow cinema* y que Barrow (2020) ha propuesto recientemente que funcionaría como una forma de resistencia, tanto por cómo las características de tomas largas y cámara estática rompen con los estilos hegemónicos del cine comercial hollywoodense, pero también por la manera en que replicaría las concepciones del tiempo en la cosmovisión aimara. Esta lectura enfatizaría los aspectos que dentro de la tesis hemos denominado como oposicionales o mutantes de las performatividades. No obstante, al mismo tiempo se puede argumentar que estas características también estarían implicadas en el acceso y figuración dentro de las estéticas alternativas que buscan las muestras de los circuitos de festivales. Por ende, también se convierten en formas de integrar la diferencia cultural para el consumo global. Esto no quiere decir que deslindemos de este carácter oposicional o de resistencia, sino que dentro de lo que proponemos habría que ver también estas otras facetas normativas involucradas en la circulación y exhibición de los filmes a nivel global. He presentado este breve caso, que ameritaría una mayor explicación, para preguntarnos hasta qué punto lo propuesto en la tesis podría aplicarse o extenderse a otros casos. En otras palabras, la propuesta de contemplar el cine como performance y la consideración de una serie de regímenes de performatividad implicados en las prácticas cinematográficas podrían ser enfoques para analizar otras instancias de los cines regionales en el Perú, otras películas en el ámbito peruano o incluso en otras cinematografías y producciones audiovisuales.

En la esfera ayacuchana han coincidido algunas situaciones particulares en 2019, justo antes de la pandemia. El realizador Mélinton Eusebio ganó el premio del

concurso de proyectos de ficción exclusivo para las regiones con su proyecto *El cholo que cholea*, que se presenta como el primer filme que toca el tema del racismo. Al mismo tiempo, se había lanzado una iniciativa de Cortometrajes del Bicentenario del Perú, como otro rubro de apoyo en los incentivos otorgados por DAFO a partir de las celebraciones que se estaban dando en torno a esta conmemoración. Uno de los ganadores fue el cineasta Juan Camborda, junto a un equipo conformado por ayacuchanos⁸⁹ que han sido colaboradores en varios otros proyectos de cortometrajes. En esta ocasión Camborda tendría el rol de director de fotografía. El mismo año comienzan también las presentaciones en el Cine Club Amaru, una iniciativa de exhibición local en Huamanga creada y promovida por Lalo Parra y su hijo Piero Parra, que habían recibido anteriormente apoyo de los estímulos de DAFO para la categoría de gestión cultural, con la cual organizaron el Festival de Cine Regional Ayacucho. Antes de consolidar esta iniciativa de exhibición alternativa, Lalo y Piero, con su productora Amaru Producciones, habían organizado por varios años este festival de cine regional que anualmente desde el año 2015 había congregado a varios cineastas regionales y permitido la presentación de sus películas en la ciudad de Huamanga.

El caso de Mélinton Eusebio marcaría un hito, puesto que sería la primera vez que un realizador ayacuchano ha llegado a ganar ese concurso. Como habíamos visto en el capítulo 7, me había encontrado con una contradicción en el caso ayacuchano, que pese a albergar la mayor producción cinematográfica en regiones hasta el año 2015, no aparecía con ningún premio en esta categoría dirigida a los cines regionales. La mejora de sus postulaciones y también el desarrollo de contactos en Lima estarían ayudando en la elaboración de los proyectos. Ahora bien, en el caso específico de Mélinton Eusebio ya habíamos visto cómo se combina un ímpetu emprendedor en su propia biografía con una corazonada marketera y conocimiento en torno a las temáticas que podrían ser claves para atraer al público local. En una

⁸⁹ El corto que produjeron se llama *Resistencia* (2021), donde participaron Briner Meza Gutiérrez (Pauza), Cel Zárate (productor, Huanta), Juan Camborda (director de fotografía, Huamanga), Jorge Jerí (arte, Huamanga), Wilker Hinostroza (sonido, Huamanga), Alfredo Ramírez (BTS y drone, Cora Cora), y actores de Paúcar del Sara Sara y Pauza (página en Facebook Cine Ayacuchano - <https://www.facebook.com/cineenayacucho>).

reciente conversación que tuve con Lalo Parra, me señaló que Mélinton había ganado el premio pero no directamente, sino que había sido puesto en lista de espera. Esta es una modalidad de los premios otorgados por DAFO en que los jurados de los concursos pueden escoger proyectos que podrían recibir fondos posteriormente a partir del presupuesto que quede pendiente para todos los estímulos económicos que da esta entidad. Este detalle pasa desapercibido, pero debemos tomarlo en cuenta, porque a pesar de haber sido otorgado el premio, no ocurrió de inmediato. Esta situación se conectaría con las dificultades que ya habíamos señalado en el capítulo 7. Todavía están muy presente las dificultades que habíamos relatado en torno a las capacidades y accesos a los concursos nacionales ofrecidos por DAFO. Si se revisa la relación de premios en diferentes categorías a nivel regional, nos encontramos que la región de Ayacucho está muy por debajo de los premios recibidos en otras regiones como Arequipa, Cusco o Lambayeque.

La espera por un mejor presupuesto o una propuesta más desarrollada y planeada de los largometrajes ha provocado una ralentización significativa de la producción ayacuchana. Al parecer, esto no solo se refleja en el contexto ayacuchano, sino que ocurre también en otros cines regionales en comparación con años anteriores. Quizás una excepción ha sido el caso de Puno, con recientes producciones que han tenido una acogida y circulación en festivales, como *Manco Cápac* (2020) y *Pakucha* (2021). Este fenómeno en parte confirmaría una de las tendencias que planteamos que podría suceder a partir del imperativo de mejorar las producciones. Había la posibilidad de que al dejar atrás las formas de producción que caracterizaron los principios del cine ayacuchano —sacar filmes con solo los medios disponibles, de forma rápida y sin mucha consideración por aspectos técnicos— el ímpetu de la producción bajaría, al tomarse los directores más tiempo para la realización o para encontrar los fondos necesarios para solventar los requerimientos de producciones con mejores estándares de calidad.

Desde el momento que dejé el trabajo de campo principal en 2016, han surgido varios trabajos que se han interesado en indagar y analizar los cines regionales y en específico el cine ayacuchano. En la tesis, menciono cómo al final de mi investigación estaba ya por publicarse la investigación realizada por Jaime Luna Victoria y Emilio Bustamante sobre *Los cines regionales* tomos 1 y 2 (2017), que es hasta ahora el mapeo más amplio sobre los diferentes espacios de producción regionales y sus realizadores. Posteriormente han surgido varios artículos sobre las dificultades, retos y perseverancia en las formas de producción del filme inacabado *La maldición del Inca* (Dietrich, 2020), las formas de promoción del filme *Casa rosada* y el rol emocional que invoca la película en su representación de aspectos del conflicto armado para la audiencias locales (Ulfe, 2020), así como investigaciones que mapean las representaciones y tratamiento sobre el conflicto armado interno en documentales (Malek, 2006), en el cine del sur andino (Torres y Aguirre, 2022) y el proyecto *Las diversas voces del conflicto armado interno peruano en producciones audiovisuales* (Ulfe, Guerrero y Godoy, 2022). Anteriormente ya se habían realizado algunas tesis sobre el fenómeno que tocaban aspectos de la producción ayacuchana (Valdez, 2005; Cano, 2010), pero posteriormente han surgido otras tesis en relación al tema (Sánchez, 2016; Sifuentes, 2016). También ha provocado el interés tanto de la academia como de programadores de festivales, con recientes muestras de cine en Puno y Ayacucho. Lamentablemente, los capítulos en esta tesis no llegaron a ser publicados anteriormente y solo algunos fueron presentados brevemente en varios congresos y presentaciones. Recientemente se han presentado algunos aspectos que no se tocan directamente en la tesis sobre la temática del CAI en una charla organizada por el proyecto *Las diversas voces del conflicto armado interno peruano en producciones audiovisuales*, llevado a cabo en el LUM en 2023. El imperativo por la eficacia en el campo académico a través del rol cada vez más imperante del artículo indexado deja relegados a los trabajos de tesis, restringiendo su circulación y posible difusión. Quizás esa es una de las limitaciones de los trabajos académicos en forma de investigación de tesis y no me percaté de la necesidad de publicar algunos avances o capítulos de la tesis previamente. Este último eslabón que

entrelaza la producción cinematográfica ayacuchana y el ámbito de investigación sobre los cines regionales en el Perú, nos presenta nuevamente el reto de que esta visibilización se transforme en políticas públicas que fomenten las producciones regionales más allá de la lógica de concursos, que si bien parecen estar dando varios resultados y fomentando el crecimiento de la producción y la constitución de circuitos alternativos de exhibición y formación, no parece ser suficiente para que puedan sostenerse diversos polos audiovisuales en el Perú, con sus propias dinámicas fuera del centralismo y las fuerzas centrífugas de la metrópoli limeña. A pesar de esto, estos polos de producción audiovisual en varias regiones en el Perú siguen surgiendo y desarrollándose casi independientemente de los apoyos de DAFO. Aunque habría que preguntarse hasta qué punto el incremento en incentivos del Estado está directamente influyendo en cómo se van consolidando algunos espacios de producción cinematográfica en el Perú. Por ejemplo, los casos de la región de Trujillo/Chiclayo, la producción de Arequipa, que ya había sido identificada como un núcleo importante (Bustamante y Luna Victoria, 2017), el trabajo en Pucallpa a partir de la experiencia de la Escuela de Cine Amazónico, o el ámbito cusqueño, que recibe otros incentivos dirigidos directamente a esa región.

El periodo de la pandemia muy reciente padecida en el Perú afectó la producción de películas en todas las regiones, incluyendo Ayacucho. No obstante, en el caso ayacuchano permitió que se llevaran a cabo algunas iniciativas. Lalo y Piero Parra organizaron un concurso de cortometrajes, *1º concurso de cortometrajes desde el confinamiento*, con una convocatoria y difusión de forma virtual. Esta instancia de exhibición *online* y concurso de cortometrajes se inscribe en una esfera más amplia de apoyos que surgieron durante la pandemia y que permitió una programación diversa en diferentes iniciativas culturales, festivales independientes y también los más conocidos festivales, que migraron sus eventos a la virtualidad. ¿Hasta qué punto este surgimiento de espacios de exhibición cinematográfica alternativa genera interés y propicia la aparición de nuevos realizadores? En esta coyuntura, cobra importancia la producción de cortos, puesto que es una práctica de formación y experimentación por parte de varios cineastas jóvenes. En la esfera ayacuchana,

se han producido recientemente varios cortometrajes por parte de jóvenes realizadores que han colaborado con el trabajo de Juan Camborda. Incluso Cel Zárate, que ganó el primer puesto en este concurso, participa como productor en el corto *Resistencia*, que he mencionado anteriormente. Es un aspecto que no he podido incluir en la tesis, pero cuya importancia Camborda me había mencionado a partir de su participación en previos festivales, como el desaparecido FENACO. Tampoco ha sido abordado de forma más detallada en las investigaciones sobre los cines regionales, puesto que se ha dado prioridad a los largometrajes. Es un campo amplio aún por explorar.

En toda investigación hay aspectos que quedan inconclusos o información que no se pudo insertar y discutir dentro de los argumentos y perspectiva de la tesis. Uno de los temas que menciono en la tesis es el interés que tienen varios realizadores, incluidos por ejemplo los más jóvenes, por otras posibles temáticas y estéticas para las producciones ayacuchanas, dando énfasis a referencias de figuras emblemáticas de la cinematografía mundial, cineastas independientes o del cine de autor como Andrei Tarkovski o Lars von Trier. Otro eje es la realización de documentales que varios realizadores ayacuchanos han llevado a cabo, pero comúnmente no se identifica o realza este ámbito de la producción. En este rubro, Ramiro Velapatiño, realizador huantino, ha destacado con varios documentales que ha realizado en torno a figuras musicales, que mezclan con los contextos y problemáticas sociopolíticas vividas por los personajes, como en el caso de *El arpista* (2018). Después de este filme, ha realizado también los documentales *Wawa Pampay* (2019), sobre el entierro de una niña en el poblado de Pampay, y *El mensajero* (2020), un retrato de un pintor durante el encerramiento de la pandemia. Velapatiño ha comentado que se le hace más fácil la realización de documentales en comparación con las producciones de ficción, porque no tiene que preocuparse por los gastos y gestiones engorrosas para las grabaciones, ni lidiar con los actores y equipos de producción. Este es otro ámbito de producción audiovisual que se debería considerar a nivel regional y específicamente para la esfera ayacuchana. Recientemente, Lalo me comenta que ha producido junto con Piero un corto

documental para DIRCETUR, que es la Dirección de Comercio y Turismo de Ayacucho, una entidad afiliada al Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. Este filme ha sido un producto por pedido de esa institución y es un tipo de producción (*on demand*) que varios otros cineastas también han realizado. El propio Ramiro Velapatiño produjo un documental, *Días de Huanta* (2007), financiado en parte por la Municipalidad de Huanta, como promoción de los atractivos turísticos de la ciudad⁹⁰. Esta situación nos lleva a considerar que la investigación de las esferas de cines regionales debe contemplar no solo un campo más amplio de actores que deben ser incluidos, más allá de los realizadores principales, sino también un corpus más amplio de producciones audiovisuales, desde cortos, documentales, *spots* publicitarios, videoclips, etc., que son parte de la producción en estas regiones, pero que no entran en las categorías oficiales de cine. Estas producciones no han sido identificadas en los mapeos de cines regionales, ni tampoco son producciones que los propios cineastas remarcan de su quehacer audiovisual. No obstante, estas producciones muestran otras facetas de la producción audiovisual, entrelazadas con ámbitos promocionales de entidades municipales, producciones por pedido, de festividades, o videoclips de cantantes y grupos musicales, que terminan siendo la mayor parte de la producción audiovisual en la videósfera peruana (Quinteros, 2022).

Recientemente, como respuesta a la represión promovida por el régimen de la presidenta Dina Boluarte, se comenzaron a organizar muestras de cines regionales comenzando con la región de Puno, que había sido tan afectada y vapuleada. En Lima, estas muestras se presentaron en el Cine Teatro irRacional en Barranco, que están siendo organizadas por Emilio Bustamante, crítico de cine y promotor de los cines regionales. Junto al crítico de cine y guionista Jaime Luna Victoria se han convertido en los principales promotores y defensores de la producción de los cines regionales. En el caso ayacuchano, la iniciativa lanzada en 2019 por Lalo Parra y

⁹⁰ Como un corolario de la tesis, me he referido en un artículo reciente al documental de Velapatiño como un caso de una serie de producciones *on demand*, que nos muestran las facetas del carácter promocional de las producciones audiovisuales en la videósfera peruana.

su hijo Piero también fue un espacio que acogió esta muestra de *Puno es el Perú*, así como la organización de otra, dirigida a la producción ayacuchana.

Por último, podemos mencionar que van surgiendo nuevos realizadores jóvenes en otros lugares del Perú, lo cual nos plantea hasta qué punto se replican algunas de las dinámicas que hemos trabajado en la tesis. Sin embargo, ahora buscan canales de exhibición por plataformas virtuales *on demand*, en vez de pelearse por el espacio en locales como el Teatro Municipal. Quizás los comienzos de estos realizadores puedan diferir de lo que describimos y analizamos en el caso ayacuchano, pero al mismo tiempo los recuentos que se han realizado sobre los cines regionales no remarcan que las primeras películas de Mélinton Eusebio y Óscar Catacora fueron filmes que jugaban con géneros cinematográficos muy conocidos como el terror, los *westerns* o el *thriller*, con pocos recursos pero muchas ganas. Una perspectiva etnográfica de forma diacrónica es necesaria para dar cuenta de estos cambios, continuidades, transformaciones y retos en las producciones cinematográficas en diferentes regiones del Perú. A la vez, la propuesta de considerar el cine como performance puede complejizar los aspectos de las lecturas que se proponen para los filmes regionales, considerando tanto sus particularidades y performatividades locales como influencias e imperativos globales de las industrias creativas y los conglomerados del entretenimiento. Los entrelazados de performatividades nos permiten poner en diálogo y contraste los repertorios culturales, las formas actorales, las prácticas organizativas, los imperativos tecnológicos y las capacidades de las diferentes producciones para poder performar eficazmente en la esfera mediática peruana y global.

Bibliografía

- Alfaro, Santiago (2013). PERUWOOD: La industria del video digital en el Perú
Latin American Research Review, Tomo: 48, Número: special issue,
páginas 69-99,144,142
- Ansión, Juan (1987). *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: Gredes
- Ansión, Juan (Ed.) (1989). *Pistacos. De verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun, and Breckenridge, Carol A. (1995). Public Modernity in India,
En Breckenridge, Carol A. (ed.), *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*, pp. 1–20. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Arguedas, José María. (1953). Folklore del Valle del Mantaro. *Folklore Americano*, Num. 1: 101-293, Lima.
- Austin, John Langshaw. (1965). *How to Do Things with Words*, New York: Oxford
- Ayala Huaytalla, Roberto. (comp.) (2013) *Entre la región y la nación: nuevas aproximaciones a la historia ayacuchana y peruana*. Lima: IEP y CEHRA.
- Bathrick, Serafina Kent (1977). Carrie Ragtime: The Horror of Growing Up Female. *Jump Cut*, no. 14, 1977, pp. 9-10
- Berg, Heather y Constance Penley (2016) Creative Precarity in the Adult Film Industry. En *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*. Oakland: University of California Press
- Blanco, Hugo y José María Arguedas, Intercambio epistolar entre Hugo Blanco y José María Arguedas (noviembre 1969), *Amérique Latine Histoire et*

Mémoire. Les Cahiers ALHIM [En línea], 36 | 2018, Publicado el 30 enero 2019, consultado el 30 septiembre 2019. URL:
<http://journals.openedition.org/alhim/7313>

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

Berrocal Godoy, Luis E. (2008 – 2012). *Historia del cine ayacuchano desde 1960 al 2012 desde la trayectoria del director de cine ayacuchano Luis E. Berrocal Godoy* (Manuscrito)

Enlace:

<http://www.facebook.com/media/set/?set=a.2486113483788.124040.1581182555&type=1>

Blake, Linnie. (2012) *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester: Manchester University Press

Boltanski, Luc y Eve Chiapello (2005). *The New Spirit of Capitalism*, traducido por Gregory Elliot. Londres: Verso

Brunner, Edward. M. (1986). "Experience and Its Expressions", En: *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press

Bustamante, Emilio (2017) El retorno de los monstruos. Del willaycuy al cine de terror andino. En Kogan, Liuba, Guadalupe Pérez Recalde y Julio Villa Palomino (Eds.). *El Perú desde el cine: plano contra plano*. Lima: Universidad del Pacifico

Bustamante, Emilio y Jaime Luna Victoria (2017a) *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*. Tomo I. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima

Bustamante y Jaime Luna Victoria (2017b) *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*. Tomo II. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima

Bustamante, Emilio y Luna Victoria, Jaime (2014) El cine regional en el Perú. En *Contratexto* 22, 189-212. Lima.

Butler, Judith. (1990). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." En: *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press

- Butler, Judith. (1993). "Critically Queer." *Gay and Lesbian Quarterly* 1, 270-282.
- Cabrejo, José Carlos (2004). Los Cines Profundos. *Suplemento Dominical, Diario El Comercio*, 13-06-04. Lima.
- Caldwell, John T. (2009). "Both Sides of the Fence": Blurred Distinctions in Scholarship and Production (A Portfolio of Interviews). En: *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge
- Cánepa Koch, Gisela. (2006) Cultura y Política: una reflexión sobre el sujeto público. En: Gisela Cánepa y Maria Eugenia Ulfe (eds.). *Mirando la Esfera Pública desde el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Cánepa Koch, Gisela. (2011). La antropología visual en el Perú. En: *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cánepa Koch, Gisela y Leonor Lamas Zoeger (2020). *Épicas del neoliberalismo: subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú*. Lima: PUCP
- Cano, J. C. (2010). *El cine de terror: historias de vampiros y qarqachas*. (Ensayo para obtener el grado de magíster en Comunicaciones). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cardona Rosas, Augusto (2019). Entre huacas y apachetas: montículos de piedras a la vera de los caminos. Proyecto Qhapaq Ñan – Ministerio de Cultura. Fuente: <https://qhapaqnan.cultura.pe/sites/default/files/articulos/Entre-Huacas-y-Apachetas.pdf>
- Carlín, Ernesto. (2013), Terror en los Andes. Ayacucho. El éxito del Supay. *Diario El Peruano*, 5 de febrero del 2013.
- Carnicke, Sharon Marie. (1999) Lee Strasberg's Paradox of the Actor. En: *Screen acting*. Londres: Routledge.

- Carroll, Noël (2002). *Why Horror?* En *Horror: the film reader*. Routledge. Londres y New York.
- Carroll, Noël. (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge,
- Castillo Aira, Miren Itxaso (2020). *Monstruas. Deconstruyendo el monstruo femenino actual en el audiovisual del terror*. Tesis Doctoral. Comunicación audiovisual y publicidad. Universidad del País Vasco – EHU.
- Castro, Raúl. (2016) Cuentos de la Cripta. Filmes de horror y crisis social en los Andes. *Revista Chilena de Antropología Visual* - número 27 - Santiago, Julio 2016 - 1/22 pp
- Cavero Carrasco, Ranulfo. (1990) *Incesto en los Andes: las "llamas demoníacas" como castigo sobrenatural*. Ayacucho: CONCYTEC.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo. (2008) *Voces del Ande: Ensayos de onomástica andina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú
- Clifford J y Marcus GE (eds.) (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press
- Cohen, J.J. (1996) *Monster Culture (seven theses)*, En: *Monster Theory: Reading Culture* (ed. J.J. Cohen), University of Minnesota Press, Londres/Minneapolis, pp. 3–25.
- Colleyn, Jean – Paul. (2011). Corps, décor et envers du décor dans les vidéos populaires africaines. *L'Homme* 198-199, pp. 33-50.
- Colloredo-Mansfeld, Rudi. (1999) *The Native Leisure Class. Consumption and Cultural Creativity in the Andes*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.
- Colombres, Adolfo (ed.) (2005). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Crary, Jonathan (2000) *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Mass: MIT Press

- Creed, Barbara (1993) *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Curtin, Michael y Kevin Sanson (eds.) (2016) *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*. Oakland: University of California Press
- De Certeau, Michel (1986) *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press
- Degregori, Carlos Iván. (1989) Entre fuegos de Sendero y el ejército: regreso de los "pishtacos". En: Juan Ansión, *Pishtacos, de verdugos a saca ojos*. Lima: Tarea.
- Degregori, Carlos Iván. (1990) *Ayacucho 1969-1979: El surgimiento de Sendero Luminoso*. Lima: IEP
- Del Pino, Ponciano. (2014). *Ayacuchano Cinema and the Filming of Violence: Interview with Palito Ortega Matute* En: Cynthia E. Milton, *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in post-Shining Path Peru*. Durham: Duke University Press
- Dietrich, Martha-Cecilia. (2020). *Creativity and Perseverance in a Precarious Context: Filmmaking in Ayacucho Between Artistic Vision and Lived Reality*. In: Vich, C., Barrow, S. (eds) *Peruvian Cinema of the Twenty-First Century*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-52512-5_5
- Dornfeld, Barry. (2002) *Putting American Public Television Documentary in Its Places* En: *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press
- Duviols, Pierre (2003). *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*. Lima: IFEA-PUCP
- Echeverría, Bolívar (1988) *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Escalante, Julio. (2005) *La maldición lleva su nombre, El Comercio*: 31 de octubre, 2005.

- Fraser, Nancy. (1993) Pensando de nuevo la esfera pública: una contribución a la crítica de las democracias existentes. En: *Iustitia Interrupta: reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Ganti, Tejaswini. (2012a) Producing Bollywood: Inside the Contemporary Film Industry. Durham y Londres: Duke University Press
- Ganti, Tejaswini. (2012b) Sentiments of Disdain and Practices of Distinction: Boundary-Work, Subjectivity, and Value in the Hindi Film Industry, *The Anthropological Quarterly* 85 (1),
- Gaonkar, Dilip P. (1999) On Alternative Modernities en: *Public Culture* 11 (1), Duke University Press, pp. 1-18.
- García-Alvite, Dosinda (2015) Huerfanitos en el cine contemporáneo peruano. En: *Cine andino*. Lima: Pakarina Ediciones
- García Espinoza, Julio (1995). *La doble moral del cine*. Bogotá: Editorial Voluntad S.A.
- García Miranda, Juan José. (2019). Arrieros y acémilas en la literatura popular andina. *Revista Pacarina del Sur*. año 10, núm. 40, Julio-Setiembre, 2019. Fuente: <http://pacarinadelsur.com/home/indoamerica/48-arrieros-y-acemilas-en-la-literatura-popular-andina#1>
- Geertz, Clifford. 1989 [1988]. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, Clifford. 1992 [1973]. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gill, R. & Pratt, A.C. (2008). In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), pp. 1-30.
- Ginsburg, Faye. (1991) Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, Vol. 6, No. 1 (Feb., 1991), pp. 92-112
- Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin, eds. (2002) *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.

- González, Olga. (2011) *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press
- Grant, Barry Keith. (2010). "Screams on Screens: Paradigms of Horror". *Loading... Special Issue--Thinking After Dark: Welcome to the World of Horror Video Games*. Vol. 4 No. 6
- Hanich, Julian (2010) *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: the Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York: Routledge
- Haynes, Jonathan. (2013) "New Nollywood: Kunle Afolayan," *Black Camera* 5.2 (2013): 53–73
- Hesmondhalgh, David y Sarah Baker. (2011) *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. New York: Routledge.
- Himpele, Jeff. (2002). "Arrival Scenes: Complicity and Media Ethnography in the Bolivian Public Sphere." En: *Media Worlds*, ed. F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, and B. Larkin, 301–16. Berkeley: University of California Press.
- Himpele, Jeffrey. (2008) *Circuits of Culture: Media, Politics, and Indigenous Identity in the Andes*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Hodge, Alison. (2000) *Twentieth Century Actor Training*. Londres: Routledge
- Huber, Ludwig (2002) *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado: estudios de caso en los Andes*. Lima, IEP
- Huertas Castillo, Luz. (2013) Las pedagogías de la imagen. Orden y castigo en las tablas de Sarhua. *Perpectivas Latinoamericanas*, Numero 10.
- Jave, Iris. (2017). Derechos y posconflicto: el proceso inconcluso de hacer memoria. *Perú Hoy*, Lima: DESCO.

- Kato, Takahiro. (2005) El Pishtaco como intermediario entre la comunidad y la ciudad en el mundo andino. En: *Pasiones y desencuentros en la cultura andina*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Kato, Takahiro. (2013) Qarqaria depurada y qarqaria perdonada. En *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al demonio en los Andes y Mesoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores
- Kogan, Liuba, Guadalupe Pérez Recalde y Julio Villa Palomino (Eds.) (2017) *El Perú desde el cine: plano contra plano*. Lima: Universidad del Pacífico
- Krasner, David. (2000) Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting. En: *Twentieth century actor training*. Londres: Routledge
- Laine, Tarja. (2017) *Bodies in Pain: Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*. New York y Oxford: Berghahn Books
- Landeo Muñoz, P. (2014) *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores
- Larkin, Brian. (2004). Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy. En *Public Culture* 16. Duke University Press
- Larkin, Brian. (2008) *Signal and Noise: Media, Infrastructure and Urban Culture in Nigeria*. Durham y Londres: Duke University Press
- Larkin, Brian. (1997), Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities. *Africa: Journal of the International African Institute*. Vol. 67, No. 3. pp. 406-440
- León, Christian. (2009) Cultura Popular, videósfera y geoestética, Notas para el análisis del fenómeno Ecuador Bajo Tierra. En: *Ecuador Bajo Tierra, Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio Editorial
- López Austin, Alfredo y Luis Millones (2013) *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al demonio en los Andes y Mesoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores

- Lorey, Isabell (2008) Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños y Transform
- Lovell, Alan y Peter Krämer (1999). *Screen Acting*. Londres: Routledge.
- Lowenstein, Adam. (2005) *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York City: Columbia University Press.
- Malek, Pablo. (2016) *Enfoques, discursos y memorias, producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Grupo Editorial Gato Viejo.
- Mata Peralta Ramírez, Juan de. (1995) *Las tradiciones de Huamanga*. Lima: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- Mahon, Maureen. (2000) The Visible Evidence of Cultural Producers. *Annual Review of Anthropology*. 29 (1) :467–92 Octubre
- Marcus GE, Fischer MMJ. 1986. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: Univ. Chicago Press
- Mayer, Vicky, Miranda J. Banks y John T. Caldwell. (2009) *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge
- McKenzie, Jon. (2001) *Performance or Else: from discipline to performance*. Londres: Routledge.
- Miller, Jade. (2016) Labor in Lagos. Alternative Global Networks. En: *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*. Oakland: University of California Press

- Miller, Toby, Richard Maxwell, John McMurria y Nitin Govil. (2005) *El nuevo Hollywood: Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona: Paidós Ibérica Ediciones SA
- Miller, Cynthia J. y A. Bowdoin Van Riper (eds.) (2017). *Divine Horror: Essays on the Cinematic Battle between the Sacred and the Diabolical*. Jefferson: McFarland
- Millones, Luis y Mary Louise Pratt. (1989) *Amor brujo: imagen y cultura del amor en los Andes*. Lima: IEP
- Milton, Cynthia E. (ed.) (2014). *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in post-Shining Path Peru*. Durham: Duke University Press
- Morote Best, Efraín. (1988) *Aldeas sumergidas: Cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- Murphy, Patrick y Marwan Kraidy (2003) *Global Media Studies: Ethnographic Perspectives*. New York: Routledge
- Nacache, Jacqueline. (2006) *El actor en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Neff Gina, Elizabeth Wissinger and Sharon Zukin. (2005) Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: "Cool" Jobs in "Hot" Industries. *Social Semiotics*, Volume 15, Number 3 (Diciembre 2005)
- Noriega Bernuy, Julio y Javier Morales Mena (2015). *Cine andino*. Lima: Pakarina Ediciones
- Núñez Gorriti, Violeta (2008). *El cine en Lima, 1897-1929*. Lima: Consejo Nacional de Cinematografía.
- Poole Deborah. (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, NJ: Princeton University Press

- Powdermaker, Hortense (1950). *Hollywood, The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*. Boston: Little Brown
- Quinteros, Alonso (2011). Entretejidos de imágenes: encuentros, brechas y memorias latentes en el nuevo cine andino. En: Gisela Cánepa (ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Ramos, Luis (2006) Ideas, guiones y voluntad sobran en provincias: Entrevista a Mélinton Eusebio. *Revista Butaca*, No 27, Año 7. Lima.
- Rivera, Cecilia. (1993) *María Marimacha: los caminos de la identidad femenina*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Robinson, David (1996). *From Peep Show to Palace: The Birth of American Film*. New York: Columbia University Press
- Sánchez Tejada, Ana Caridad. (2015). *Contenidos en el cine regional de Ayacucho y Puno en el siglo XXI* (tesis para optar el grado de magíster en Comunicaciones). Pontificia Universidad Católica del Perú
- Schechner, Richard. (1977). *Ritual, Play and Performance*. New York: The Seabury Press
- Schechner, Richard. (1985). Restoration of Behavior. En: *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Schechner, Richard. (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.
- Schreck, Nikolas. (2001) *The Satanic Screen: An Illustrated Guide to the Devil in Cinema*. London: Creation Books
- Shapiro, Steven (1993). *The Cinematic Body* Minneapolis: University of Minnesota Press
- Shohat, Ella y Robert Stam (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge: London and New York

- Sobchak, Vivian Carol (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press
- Getino, Octavio y Fernando Solanas (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*.
Fuente: <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine>.
- Strocka, Cordula (2008). *Unidos nos hacemos respetar: jóvenes, identidades y violencia en Ayacucho*. Lima: IEP y UNICEF.
- Taylor, Diana. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Taylor, Gerald. (2000) *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Cusco: IFEA - Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas"
- Theidon, Kimberly. (2004) *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP
- Tomoeda, Hiroyasu y Luis Millones (2005). *Pasiones y desencuentros en la cultura andina*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Torres Vitolas, M., y Aguirre Pérez, F. (2022). El cine del surandino peruano sobre el conflicto armado: género cinematográfico e hibridez desde los márgenes del establishment de Lima. *Conexión*, (17), 129-148.
<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.005>
- Trinidad, Rocío. (2013) (Re)presentando Ayacucho: debates en torno al cambio, el turismo y la imagen arquitectónica en tres momentos históricos.

Tesis (Dr.) -- Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.
Mención: Antropología.

Tudor, Andrew (2002) *Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre*.
En *Horror: the film reader*. Routledge. Londres y New York.

Turner, Victor W. (1982). *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*.
New York City: Performing Arts Journal Publications.

Turner, Victor W. y Edward M. Bruner (eds.). (1986) *The Anthropology of Experience*.
Urbana: University of Illinois Press.

Ulfe, María Eugenia. (2011). *Cajones de memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. LIMA. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ulfe, María Eugenia. (2020a). Hemos pasado del conflicto al posconflicto: reflexiones sobre el caso peruano. *LASA FORUM*. Volumen: 51. (pp. 40 - 45). Recuperado de: <https://forum.lasaweb.org/past-issues/vol51-issue1.php>

Ulfe, María Eugenia. (2020b). Filming Horror in Post Conflict Peru: The Making and Marketing of La Casa Rosada. En: *Peruvian Cinema of the Twentieth-First Century: Dynamic and Unstable Grounds*. (pp. 103 - 120). Palgrave Macmillan.

Useros, Silvia. (2021). El monstruo femenino y la violencia liberadora en *A Girl Walks Home Alone at Night* (Una chica vuelve a casa sola de noche, 2014), de Ana Lily Amirpour. *Estudios Humanísticos Filología*, 43 (2021). 107-122

Valdez, Jorge Luis (2005). *Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política*. Tesis para optar el título de Licenciado en Historia en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Vergara Figueroa, Abilio (2013). Nakaq: una historia de miedo. En: *Entre la región y la nación: nuevas aproximaciones a la historia ayacuchana y peruana*. Lima: IEP y CEHRA.
- Villar, Alfredo (2005). Más allá del centro: Estéticas del cine-ojo provinciano. *Revista Sabroso: Primavera*, 2-3
- Weismantel, Mary (2017). *Cholas y pishtacos: relatos de raza y sexo en los Andes*. Popayán: Universidad del Cauca; IEP
- Willeman, Paul. (1994). *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington: BFI
- Williams, Linda. When the Woman Looks. En *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 1996), 21.
- Williams, Linda (1991) Film Bodies: Gender, Genre, and Excess *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (Summer,), pp. 2-13
- Wood, Robin. (2004) An Introduction to the American Horror Film. En Barry Keith Grant and Christopher (eds.) *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Sharrett Lanham: Scarecrow Press, pp. 107-144.
- Yúdice, George. (2002) *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zapata Velasco, Antonio (2010). *La Comisión de la Verdad y Reconciliación y los medios de comunicación. Ayacucho y Lima*. Lima: DED; IEP.
- Zapata Velasco, Antonio; Nelson Pereyra Chávez y Rolando Rojas Rojas (eds.). (2010). *Historia y cultura de Ayacucho*. Lima: IEP

Anexos



INSTANCIAS TRABAJO DE CAMPO (2008 - 2016)

2008

1er Encuentro de Cine Andino Arequipa

- Seguimiento de varios cineastas regionales.
- Planteamiento preliminar de la investigación en tres regiones.

2009

Visiones y Memorias en los Cines Regionales Peruanos

Seminario organizado dentro del 13 Festival de Cine de Lima, como parte de la Muestra Digital. Alianza Francesa, Lima

2010

(1) Trabajo de Campo - Ayacucho Noviembre

- Encuentro de varios cineastas ayacuchanos en CCUNSCH
- Reunión Asociación Cineastas
- Entrevistas Cineastas Ayacuchanos
- Presentación película "Vilchico". (Teatro Municipal)

2012

(2) Trabajo de Campo - Ayacucho Agosto

- Grabación en locaciones: casa abandonada, Museo Caceres y borde del río Huatatas
- Participación como actor
- Presentación "El destino de los pobres" (Teatro Municipal)

(3) Trabajo de Campo - Ayacucho Noviembre

- Entrevistas Seguimiento
- Presentación "Jarjacha III" (Teatro Municipal)

2013

(4) 2do Encuentro de Cine Andino - Arequipa

- Lo regional en debate: discusión entre cineastas regionales
- Charlas de cineastas Dorian Fernandez (Marketing) y Miguel Barreda (Dirección Actoral)

2014

(5) Trabajo de Campo - Lima Abril

Entrevistas Hermanos Béjar y Lalo Parra

- Filmación escenas en Lima

(6) Trabajo de Campo - Ayacucho Mayo

- Presentación y promoción película "Ana María, la voz del valor"
- Teatro Municipal Cerrado
- Entrevistas Jaime Pacheco y actores

2016

II Festival de Cine Regional Ayacucho

Participación como jurado en el festival y también en el Concurso Nacional de Largometrajes de Ficción (DAFO)

Anexo 2: Descripción de términos del guion cinematográfico

En el género literario del guion cinematográfico existen una serie de abreviaturas que se utilizan para denominar aspectos de las escenas, así como características del lenguaje cinematográfico. Presentamos a continuación algunas de estas abreviaturas y/o términos que se han usado a través de la tesis:

<i>Ext/Int.</i>	Se refiere a que la escena ocurre tanto en el <i>Exterior</i> como <i>Interior</i>
<i>Escaleta</i>	Es una forma de construir la estructura de un filme a partir de un bosquejo de escenas principales. Se asemeja a un índice de las escenas.
<i>Fundido en negro</i>	Es un tipo de transición audiovisual en donde la imagen se va oscureciendo hasta terminar en una pantalla en negro. Usualmente es utilizada para finalizar una escena, dar cuenta de un paso de tiempo más extenso o finalizar un filme.
<i>Flashback</i>	Es una técnica narrativa que consiste en cortar el hilo narrativo para hacer un brinco al pasado y presentar un giro retrospectivo. Se usa tanto en la literatura como en el cine, pero se ha constituido como una figura predilecta en el montaje cinematográfico donde se cuentan las historias en una serie de elipsis.
<i>Flashforward</i>	Es una técnica narrativa que consiste en un brinco al futuro de la acción narrativa.
<i>Tráiler</i>	Es un producto audiovisual que presenta un avance, resumen o sinopsis de lo que vendría siendo un producto completo como un largometraje, cortometraje, serie u otra realización audiovisual. El tráiler es un medio principal para la promoción de un producto audiovisual y se ha constituido como uno de los principales productos de promoción cinematográfica.

Anexo 3: Lista de películas ayacuchanas (1996 – 2015)

Año	Título	Realizador	Género
1996	Lágrimas de fuego	José Gabriel Huertas y Mélinton Eusebio	Drama - posconflicto
1997	Dios tarda pero no olvida	Palito Ortega Matute	Melodrama
1998	Pasión sangrienta (heridas de amor) ⁹¹	Luis Enrique Berrocal	Melodrama
1999	Dios tarda pero no olvida 2	Palito Ortega Matute	Melodrama
2000	Sangre inocente	Palito Ortega Matute	Drama - Guerra
2002	Vicio maldito ⁹²	Germán Guevara	Melodrama
2002	Helme	Germán Guevara	Melodrama
2002	Jarjacha, el demonio del incesto	Mélinton Eusebio	Horror
2002	Incesto en los Andes: La maldición de los jarjachas	Palito Ortega Matute	Horror
2003	La maldición de los jarjachas 2	Palito Ortega Matute	Horror
2003	Pishtaco	José Antonio Martínez	Horror
2003	Nakaq	José Gabriel Huertas	Horror
2003	Gritos de libertad	Luis Enrique Berrocal	Drama - Guerra
2003	Mártires del periodismo – Caso Uchuraccay	Luis Enrique Berrocal	Drama - Guerra
2004	Almas en pena	Mélinton Eusebio	Horror
2005	Uma, cabeza de bruja	Lalo Parra	Horror/Comedia

⁹¹ Fue producida y presentada en 1998 con el título *Heridas de amor*. La reeditan y cambian el título a *Pasión sangrienta*.

⁹² *Vicio maldito* y *Helme* fueron producciones hechas en los 80 como series para televisión. Se reeditan para presentarlas como nuevas películas ayacuchanas.

2005	Condenado, el precio del pecado	Suriel Navarro Pirca	Horror
2005	Al encuentro del Nazareno	Walter Bustamante	Religioso
2005	El rincón de los inocentes ⁹³ (2012)	Palito Ortega Matute	Drama - Guerra
2006	El pecado	Palito Ortega Matute	Drama Social
2006	Waqra, corazón contento	Ramiro Velapatiño (Huanta)	Comedia
2006	El espejo de mi pasado	Lizandro Ludeña Miranda (Coracora)	Melodrama
2007	Días de Huanta	Ramiro Velapatiño	Documental
2007	Huellas del patriarca	Ramiro Velapatiño	Documental
2007	Sin sentimiento	Jesús Contreras	Horror
2007	Chullpicha Pipilín	Luis Aguilar	Comedia
2008	Frágil	Juan Camborda	Drama
2008	Ciudad salvaje	Wilfredo Gómez y Luis Berrocal	Drama - Guerra
2008	El delito de ser pobre	Lizandro Ludeña Miranda	Melodrama
s/f	Historia del cine ayacuchano	Luis Berrocal	
2010	Supay, el hijo del condenado	Miler Eusebio Morales	Horror
2010	Secuelas del terror	Juan Camborda	Thriller psicológico
2010	Vilchico, el pacto	Héctor Oré Ruiz	Horror
2010	El aya tullu, la maldición del demonio	Héctor Oré Ruiz	Horror
2011	Apuyaya	Juan Camborda Cruz	Documental
2011	Jarjacha 3	Palito Ortega Matute	Horror

⁹³ La película se entrenó en 2005 en Huamanga, pero no en otros circuitos. Llegó a presentarse en otros momentos, pero solo fue hasta el año 2012, con el premio de postproducción (DAFO), que el realizador pudo finalizar una copia en 35 mm.

2011	Jarjacha vs. Pishtaco: la batalla final	Nilo Escriba Palomino	Horror
2011	Cántaro, el hijo desobediente	Marcelino Huamán Gutiérrez (Quinua)	
2011	La paga del pecado es la muerte	Marcelino Huamán Gutiérrez	
2012	Cántaro II	Marcelino Huamán Gutiérrez	
2013	La tumba del supay	Miler Eusebio	Horror
2013	María Marimacha, la encarnación	David Acosta, Jorge Gaitán, Julio Oré	Horror
2013	Pueblo maldito	Lalo Parra	Horror
2013	Canción de la muerte	Ricardo Bendezú, Silvio La Rosa y Javier Laguado	
2014	El demonio de los Andes ⁹⁴	Palito Ortega Matute	Horror
2014	Ana María, la voz del valor	Piero Parra	Drama
2014	El pacto	Jaime Pacheco y Diose Bendezú	Horror
2015	Bullying maldito, la historia de María Marimacha	Mélinton Eusebio	Horror
2015	Enyelber, el misterio	Anthony Serna Dueñas	

⁹⁴ Reedición de la película Jarjacha 3 y presentación en salas comerciales en Lima (cadena multiplex CineStar)



FIN
(pero no es el fin)