
Introducción: el giro en el nuevo documental peruano

Introduction: The turn in the new Peruvian documentary

Mauricio Godoy
 PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
 mauricio.godoy@pucp.edu.pe

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Cine / Cine peruano / Documental contemporáneo/Giro subjetivo
 Cinema / Peruvian Cinema / Contemporary Documentary/Subjctive Turn

SUMILLA

El 10 de junio del 2003 José Balado inaugura la Primera Muestra de Documental Peruano. Dicho evento es la fecha fundacional del cine documental contemporáneo en el Perú. El presente texto busca destacar la importancia de dicho evento y su repercusión en la producción y reflexión alrededor del documental en el Perú.

ABSTRACT

On June 10, 2003, José Balado inaugurated the Primera Muestra de Documental Peruano. This event is the founding date of contemporary documentary cinema in Peru. The present text seeks to highlight the importance of this event and its

impact on the production and reflection around the documentary in Peru.

Introducción: el giro en el nuevo documental peruano

10 de Junio de 2003. Centro Cultural de España. José Balado, docente del curso de documental de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y de la Universidad de Lima, da el discurso de bienvenida en una sala abarrotada: “Esta primera Muestra de Documental Peruano es la punta de lanza para la creación de un espacio real y concreto en el movimiento documentalista del país y de la región”.¹ (Balado, 2018)

Doce cortometrajes estudiantiles y el primer largometraje de Ernesto “Tito” Cabello, *Choropampa, el precio del oro* (2002),

¹ “[...] La 2nda Muestra llegará en diciembre de este año, dándole continuidad a la propuesta actual y visando a preparar el terreno para muestras y proyectos en el próximo año de 2004 y posibilitando así contar con un espacio negado tradicionalmente por los festivales nacionales e internacionales, donde ven al documental como un género secundario y lo encasillan a salas pequeñas y muestras paralelas. La necesidad de discutir, dialogar, confrontar, compartir y apoyar proyectos documentales es imperioso y en esa batalla nos encontramos los documentalistas, más aún al encontrar una serie de proyectos y personas con una mirada independiente y nueva en el país”.

MAURICIO GODOY

Doctorando en Antropología por la PUCP. Magíster en Teoría y Práctica del Documental Creativo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es investigador, realizador independiente y docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación y de la Maestría en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre sus áreas de investigación se encuentran temas como el cine expandido, nuevos giros en el cine contemporáneo, lo autobiográfico, memoria y violencia política, cine peruano y latinoamericano. Ha publicado el libro *180° gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano* (2013).

Foto página anterior: Instantánea del Proyecto Quipu de Rosemarie Lerner y María Court

conformaron el programa de esta primera experiencia documental. La muestra causó cierto malestar entre un grupo de realizadores que venían trabajando en la realización del género documental desde hace algunos años, pues le criticaban a la programación, el no ser representativa del documental que se realizaba en el Perú. Este impase terminó siendo la excusa perfecta para que la iniciativa, que nació de un profesor universitario que quería mostrar las producciones de sus estudiantes, realizara una segunda muestra de cine documental en diciembre de ese mismo año. El evento terminó incluyendo un panorama general de la producción nacional de aquellos últimos años, un foco sobre el trabajo de Javier Corcuera, en España, y un homenaje a la labor de la cineasta Nora de Izcue, primera cineasta mujer en el Perú.

En los años siguientes, la Muestra de Documental Peruano fue un espacio clave de difusión y exhibición para el documental peruano: se buscó la inclusión, que sea un espacio de exhibición y difusión para los productos documentales, que cualquier realizador sepa que en la Muestra se puede exhibir su cortometraje. Esta vitrina de difusión se complementó con una serie de homenajes y focos a los principales realizadores peruanos. A los ya mencionados, Javier Corcuera y Nora de Izcue, se le sumaron en las siguientes ediciones Mary Jiménez, Heddy Honigmann, Juan Alejandro Ramírez, Gianfranco Annichini, Jose Antonio Portugal, Ma-

nuel Chambi, Luis Figueroa, Jorge Suárez y el Grupo Chaski. Con el transcurrir de los años, este evento permitió conocer un cine invisibilizado por la ficción, los críticos, los investigadores, así como los espacios de exhibición cerrados y la ausencia de una cinemateca en el Perú. La Muestra permitió reconocer clásicos peruanos como *Runan Caycu* (1973), *Miss Universo en el Perú* (1982) o *Radio Belén* (1983), además de descubrir a peruanos y peruanas que llevaban décadas haciendo cine en el extranjero, pero siempre vinculado al Perú, como *Del verbo amar* (1984), *Metal y Melancolía* (1993) o *Solo un cargador* (2000). Por primera vez reconocimos dentro de la producción documental peruana lo que hoy podemos definir como un cine complejo, matizado y explorativo, un cine indigenista, testimonial, reflexivo, ensayístico y personal: un nuevo documental peruano.

La Muestra de Documental Peruano fue la primera actividad que realizó la asociación que actualmente conocemos como DOCUPERU (durante estos años ha pasado por varios nombres: antes DOC. PERU y luego D.I.P., acrónimo de Documental Independiente Peruano) y que, hasta hoy, es encabezada por José Balado. A partir del año 2005, los proyectos de DOCUPERU fueron creciendo: *La caravana documental* (2005), *El otro documental* (2007), *Medios que conmueven* (2009) y *La mochila documental* (2015). Estas actividades tienen un carácter formativo, de democratización del acceso a la tecnolo-

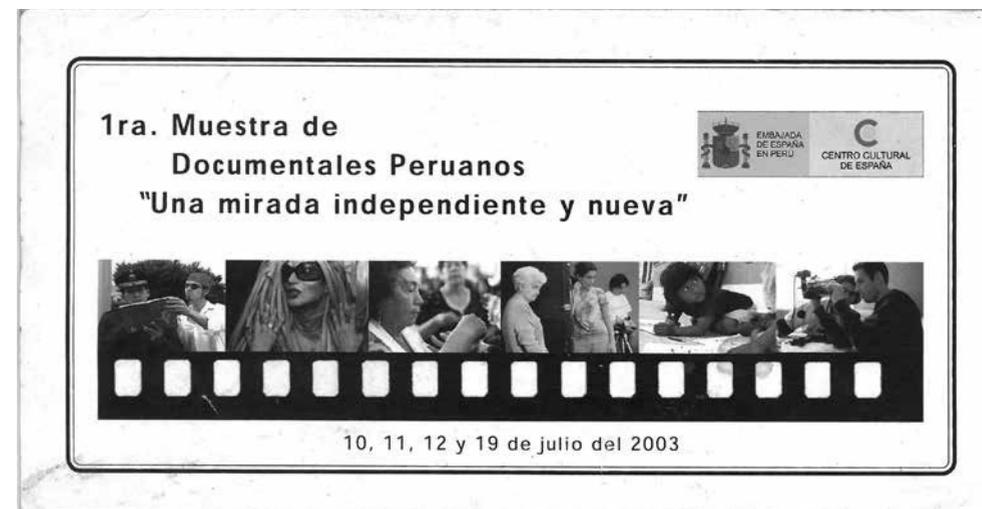


Figura 1: Tríptico de la primera muestra producida por DOCUPERU.



Figura 2: Conversatorio Primera Muestra de Documental Peruano. De izquierda a derecha: Flavia Burelli, Dante Luza, José Balado, Marianela Vega, Danny Céspedes y Matias Vega.

gía y de desmitificación de los medios de comunicación como algo unívocamente negativo. En quince años de actividad,

DOCUPERU ha producido más de 200 cortometrajes y un largometraje, *Nada queda sino nuestra ternura* (2017).

Dentro de la valiosa labor que ha cumplido DOCUPERU, es importante destacar la importancia de José Balado como impulsor del documental en el Perú. Balado se ha encargado de cuestionar las formas de producción, la objetividad, el documental expositivo, el *talking head* (busto parlante) o los imaginarios documentales contruidos a partir de *National Geographic*, así como los documentales de Alejandro Guerrero, los cuales se veían por televisión por aquellos años. Balado propone una nueva forma de producción y de enseñanza en la cual el visionado de referentes internacionales fue clave para arriesgarse a trabajar nuevas propuestas documentales. En sus clases se vieron por primera vez *Reassemblage de Trinh T. Minh Ha* (1983), *Window water baby moving de Stan Brackhage* (1959), *La isla de las flores* de Jorge Furtado (1989) y *Nobody's business* de Alan Berliner (1996), propuestas radicalmente diferentes al cine de ficción al que se tenía acceso en ese entonces. Fue un despertar hacia una nueva forma de crear, ver y consumir cine (documental).

Las clases de Balado, la Muestra de Documental Peruano y los talleres de DOCUPERU despertaron el interés de algunos de los principales realizadores, investigadores, docentes y programadores que se

dedican a la no ficción en el Perú: Isabel “Lali” Madueño, Sofía Velásquez, Carlos Sánchez, Javier Becerra, Marianela Vega, Lorena Best, Marco Luna, Fabiola Sialer, Nicolás Landa, Rosemarie Lerner, Jean Álcocer, Julio César Gonzales, Edward de Ybarra, Vicky Arias, Anita Salinas, Laura Zolezzi, Antolín Prieto, entre otros².

La labor de estos entes ha sido importante y, como el mismo texto de Balado acota, la Muestra fue la punta de lanza para que tantos jóvenes realizadores se animen a realizar, producir, enseñar. La producción actual en el Perú es consecuencia de diversos factores que menciono en una publicación previa (Godoy, 2015), pero si tuviéramos que definir una fecha clave y germinal del nuevo cine peruano tendría que ser el 10 de junio de 2013, el día que Balado dio aquel discurso anunciando que ese evento sería el detonante de una nueva forma de realizar cine en el Perú.

La investigación necesaria dentro del documental peruano

A lo largo de estos años, el documental ha venido cuestionando el imaginario constituido a su alrededor y ha dejado de ser un cine necesariamente informativo y didáctico, conservador y formal, testimonial y de denuncia, para pasar a transgredir lí-



Figura 3: Equipo DOCUPERU, Caravana 2009. De izquierda a derecha: Alba Pascual, Carlos Daniel Gomero, Andrea Vela, Nicolás Landa, Isabel Madueño, Mauricio Godoy, Jean Álcocer y José Balado.

mites, explorar nuevas formas narrativas, experimentar con nuevas metodologías y cuestionar la historia oficial del país a través de la memoria personal e intimista del realizador y su entorno. El primer gran quiebre dentro del documental tradicional viene a partir de la subjetividad. Bill Nichols (2013) la clasifica dentro del modo expresivo³, mientras que Valenzuela (2006) dice “yo digo que el mundo es así”. Este punto de inflexión no ha hecho otra cosa que permitirle al documental ser responsable de las producciones más vanguardistas e innovadoras de los últimos años: desde cuestionar el *storyte-*

ling, proponer nuevas metodologías de trabajo (*participación multisensorial*) hasta abandonar la conexión directa con la realidad óptica, lo que Catalá (2016) llama el giro imaginario.

Son diversos los autores y las obras que podemos mencionar que ejemplifican esta valiosa producción en el Perú: el cine de Mary Jiménez y Juan Alejandro Ramírez, la propuesta autobiográfica de Marianela Vega y Carlos Benvenuto, el archivo apropiado en la obra de Javier Becerra, Tatiana Fuentes y Renzo Alva, la hibridez de Juan Daniel Molero, Eduardo Quispe y

³ En la traducción al castellano del libro *Introduction to documentary*, se traduce el modo *performative* como expresivo y no como performativo, término que se venía utilizando en los últimos años.

² Entre los nombres mencionados falta el mío. Yo fui alumno de Balado y he terminado vinculándome al documental por culpa suya. De este interés por el documental despertó en mí la investigación. Aún me cuesta creer que mi tesis de licenciatura se convirtiera en el primer libro publicado sobre documental en el Perú: *180° gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano* (2013). Junto a Alonso Quinteros está pendiente la edición de un libro histórico sobre el documental peruano que dé cuenta de los diversos momentos vividos, principales representantes y temáticas abordadas durante estas décadas de documental. Mientras esto se concreta, aprovecho la posibilidad de editar este volumen de la revista *Conexión*. NDR

Raúl del Busto, la propuesta *transmedia* en el *Proyecto Quipu* de Rosemarie Lerner & Maria Court, la búsqueda de un cine sensorial en *El operador* de Diana Tupiño o *Raccaya Umasi* de Vicente Cueto, la violencia política interna representada en el comic documental de Jesús Cossio, *Delirios, apatías y desinhibiciones* de Gabriel Carcelén, *Dictado* de Edward Ybarra, *Vacío/a* de Carmen Rojas, entre tantas propuestas que se arriesgan a experimentar, innovar y reconfigurar nuevas formas documentales aún no cartografiadas.

En este número de *Conexión* encontramos seis artículos que buscan, por un lado, dar cuenta del nuevo cine documental que se viene realizando en el Perú, y por otro, proponer nuevas formas y metodologías de producción audiovisual.

Lo peruano contemporáneo

En la V Muestra de Documental Peruano (2006) pudimos apreciar la obra de la directora Mary Jiménez gracias a la investigación de Emilio Bustamante. Bustamante recibió una copia en VHS de los tres primeros documentales de Jiménez y, al tanto de la labor que venía realizando DOCUPERU, la compartió con la Asociación. Desde entonces, Bustamante ha estado pendiente de la labor de Mary Jiménez, motivo por el cual, en el 2013, cuando el Festival Transcinema programó una *retrospectiva a su obra*, Bustamante fue

invitado a escribir un texto sobre los seis largometrajes que Jiménez había realizado a la fecha. El texto se publicó en el catálogo online del festival. “Mary Jiménez: íntima y universal” es una versión ampliada de dicho texto, que Bustamante actualiza con los filmes *Sobre las brasas* (2013) y *Face Deal* (2014). Si Nora de Izcue es la madre del cine peruano, Mary Jiménez es la madre del cine contemporáneo en el Perú y *Del verbo amar* (1985), su obra maestra.

El segundo artículo es escrito por Viola Varotto, que vive en el Perú desde hace nueve años y fue alumna de El Otro Documental (DOCUPERU, 2010). Desde 2013 trabaja en la PUCP como pre-docente del curso Documental y Otras Formas de No-ficción⁴ debido a su interés por el cine documental, su capacidad crítica y su sensibilidad artística, además de su particular visión de la producción nacional y la investigación. En su artículo, Varotto le da estatus de artista al realizador audiovisual y al documentalista, y rescata la hibridez dentro de su propuesta, el uso de los avances tecnológicos como dispositivo para una constante experimentación y la búsqueda de un lenguaje propio (aún sin saber si esto es posible). Por otro lado, mapea los limitados pero importantes espacios formativos que encontramos en el Perú y destaca el rol que han tenido los festivales de cine en los últimos años, que no solo han sido el espacio idóneo



Figura 4: Instantánea del documental interactivo *Proyecto Quipu* (2015) de María Eugenia Court y Rosemarie Lerner.

para los jóvenes realizadores, sino que, además, han convertido a Lima en un punto de encuentro cinematográfico a donde no solo llega los mejores filmes del cine mundial sino diversos realizadores internacionales. Varotto nos sugiere un panorama prometedor, lleno de nuevas e innovadoras propuestas artísticas (documentales).

Un elemento fundacional del Nuevo Cine Latinoamericano es su carácter político y social (Rufinelli, 2005, p.287). Dentro de esta línea, encontramos propuestas que exploran canales alternativos de circulación y acuñan un lenguaje distinto para

hablar de un nuevo cine documental latinoamericano. Aparecen términos como cine de combate, cine denuncia, cine encuesta, cine ensayo, cine reportaje, cine rescate, cine testimonio (Chanan, 2008). En la actualidad, un referente dentro del documental transmedia es el *Proyecto Quipu*, del cual nos hablan Karen Tucker y Matthew Brown en su artículo. El *Proyecto Quipu* es una interpretación contemporánea de los quipus incaicos. Permite a las comunidades afectadas por las esterilizaciones forzadas crear un quipu en el que cada uno de sus testimonios se convierte en un hilo conductor. Cada hilo se agrega a un archivo de memoria colec-

⁴En el año 2007, se dejó de dictar en la PUCP el curso Realización Documental, el primero que dictó Balado. En el 2012 se me encarga diseñar un nuevo curso de documental, el cual dicto hasta la fecha junto a Marianela Vega (entre 2014 y 2015 también lo dictó Sofía Velásquez). NDR

tiva creado por aquellos afectados por el problema en su propio estilo y lenguaje, y se convierte en una memoria virtual multi-vocal y multilingüe desde la perspectiva de aquellos que lo experimentaron. Este proyecto mantiene vigente el espíritu político social del cine de los años sesenta, y se adapta a su necesidad de crear nuevos espacios de exhibición y distribución de nuestra realidad a través de un trabajo próximo y cercano con los actores sociales de esta historia.

La experimentación

En el año 2014 se realizó en Madrid *Agua, Viento y Sangre*, taller impartido por miembros del Sensory Ethnography Lab, Lucien Castaing-Taylor (su director) y Véréna Paravel. Dicho taller cambió las formas de ver el documental y de aproximarnos a él. Es necesario destacar la importancia del trabajo colaborativo e interdisciplinario y la experimentación en el cine, además de reconocer que el ser humano antes de observar siente y que la vista es un sentido sobrevalorado, ya que anula a los otros sentidos e impide vivir la experiencia desde otras aristas. Según su visión, el proceso documental pasa a ser lo más importante del proyecto, la serendipia,⁵ y la conexión mente-cuerpo-entorno es la mejor forma de vivir este proceso multisensorial (Pink, 2013). Por otro lado, gracias a personalidades del calibre de Marta Andreu, es posible sumar es-

fuerzos en la búsqueda de nuevas formas de abordar una metodología documental. Andreu nos dice que en el desarrollo de un proyecto cinematográfico antes que el tema está *lo germinal*. Esto se define como algo personal, íntimo, un elemento autobiográfico que ha marcado en algún momento de la vida y que despierta debido a un contexto externo encontrado fortuitamente e impulsa a comenzar un proyecto. Desde esta perspectiva se puede afrontar cualquier proyecto solo con la conciencia de saber (entender) el porqué se tiene la necesidad de hacerlo.

Nuevas metodologías

Uno de los films fundacionales del cine documental es *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. El cineasta rechazaba la puesta en escena, los escenarios, los actores profesionales. Para él, la cámara es un apéndice electrónico del cuerpo, que capta imágenes sin una preparación previa y busca una objetividad total e integral. Esta exploración por encontrar una relación entre cámara y cuerpo será retomada posteriormente por Maya Deren y su *Cine Danza*, Jean Rouch y el *Cine-Trance*, o la propuesta cinematográfica de J.P. Sniadecki. En *La Cámara Animista*, Patricia Álvarez hace un recuento de las más destacadas técnicas de conexión cámara cuerpo en la producción de no ficción mundial. Dentro de este panorama destaca la labor de J.P. Sniadecki en fil-

mes como *People's park* (2012) o *The iron ministry* (2014), en donde la *embodied camera* y la propuesta de Leonard Retel Helmrich, *One shot cinema*, nutren su proceso de experimentación y creación.

Cuando hablamos de metodologías dentro del cine documental lo primero en lo pensamos es en la entrevista que utiliza el *talking head* (o busto parlante). Es con el film *Crónica de un Verano* (1960) de Jean Rouch y Edgar Morin que se inicia el llamado *Cinema Vérité*, propuesta cinematográfica en la cual, por primera vez, se pone de manifiesto la presencia del realizador en el filme. Vemos a los directores interactuar con los actores sociales y cumplir con el papel de agentes catalizadores, cediéndoles la palabra a “el otro”, el que no había sido escuchado (Barnouw, 1996). Es a partir de esta propuesta cinematográfica que surge la entrevista, la figura del reportero y el *talking head*. Han pasado más de cincuenta años y pareciera que el *talking head* fuera el único método para realizar una entrevista. Isabelle Carbonell nos propone una nueva metodología. Carbonell destaca por una constante experimentación tecnológica dentro de su producción cinematográfica. Esto lo podemos apreciar en el film *Golden Snail Opera* (2016), en la cual coloca una cámara espía en un caracol, o en *The Camel Race* (aún por estrenarse), en la cual le coloca una cámara *go pro* a un camello durante una carrera. Carbonell, a partir de dos experiencias propias, pone en discusión el *talking head* versus

la entrevista panéstica, una metodología que ella experimenta y propone en un nuevo filme, *The blooming*.

En 2017, Tiziana Panizza participó como invitada del Festival Corriente de Arequipa, en el cual dio una charla sobre su particular visión sobre el guion en el cine documental. En su texto, Panizza reivindica el estado de confusión como impulso creativo e inestable, y dialoga con la propuesta documental de Ignacio Agüero y la poética del cine de Raúl Ruiz, ambos cineastas chilenos. Panizza va contra el guion documental de industria, de fondo concursable o laboratorio de desarrollo. Descarta el *storyboard* y la escaleta, y propone un diagrama como guion, en donde el film es un territorio a cartografiar, es un mapa de rutas de líneas aéreas o un diagrama de Venn. Ya lo decía hace décadas el cineasta peruano Armando Robles Godoy (1999): escribir un guión cinematográfico es una tontería, “el lenguaje cinematográfico es un lenguaje autónomo que no tiene que ver con la literatura, ni con el teatro ni con nada”. Y, tal como lo decía Robles Godoy, lo dice Panizza.

Agradecemos al Departamento de Comunicaciones, a Hugo Aguirre, Nohelia Pasapera y al comité consultivo de la Revista Conexión por permitirme editar por primera vez un volumen de la misma. A Carolina Arredondo por la paciencia en la diagramación, a los autores de los artículos, Emilio Bustamante, Viola Varotto, Tiziana Panizza, Patricia Álvarez, Karen

⁵ Es un descubrimiento o un hallazgo afortunado e inesperado que se produce cuando se está buscando otra cosa distinta.

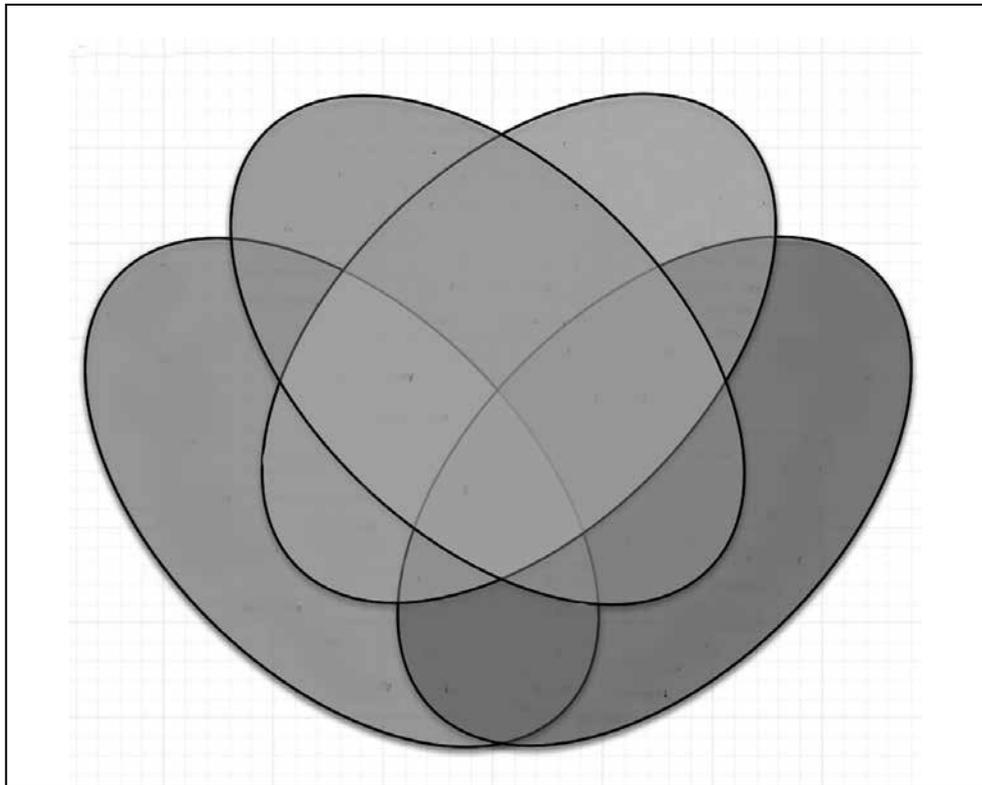


Figura 5: Diagrama de Venn. Realizado a partir de la imagen extraída de <http://crispian-jago.blogspot.com/2013/03/the-venn-diagram-of-irrational-nonsense.html>

Tucker, Matthew Brown e Isabelle Carbonell, por su generosidad y entusiasmo al compartir con nosotros sus intereses, reflexiones y formas de ver lo cinematográfico. Finalmente, a los realizadores que generosamente nos han permitido utilizar fotogramas de sus filmes en esta revista: Ignacio, Agüero, Mary Jiménez, la Asociación DOCUPERU, Marina Herrera, Rosemarie Lerner y Gabriel Acevedo.

REFERENCIAS

- Balado, J. (2018). Discurso inaugural de la primera Muestra de Documental Peruano. Jose Balado. 10 de junio de 2003. Hablando de documental Recuperado de <https://wordpress.com/page/documentalperuano.wordpress.com/2181>
- Catalá, J.M. (2016). *Charla: Documental expandido. Estética del pensamiento complejo*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Master en Teoría y Práctica del Documental de Creación.

- Chanan, M. (2008). Documental y esfera pública en América Latina. *Revista cine cubano online*. 11. Recuperado de <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital11/cap01.htm>
- Godoy, M. (1999). *Robles Godoy. Mediometrage documental*. Lima, Perú.
- Godoy, M. (2015). El documental contemporáneo: un cine sin fronteras. *Ventana Indiscreta*. 13, 16-21. Lima: Universidad de Lima.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pink, S. (2013). *Doing sensory ethnography*. Gran Bretaña: SAGE Publications Ltd.
- Rufinelli, J. (2005). Documental político en America Latina. En *Documental y Vanguardia*. Torreiro y Cerdán (Ed.). Barcelona: Ediciones Cátedra.
- Valenzuela, V. (2006). Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo. En *DOC on line. Revista digital de cinema documental*. Recuperado de http://www.doc.ubi.pt/o1/artigo_valeria_valenzuela.pdf