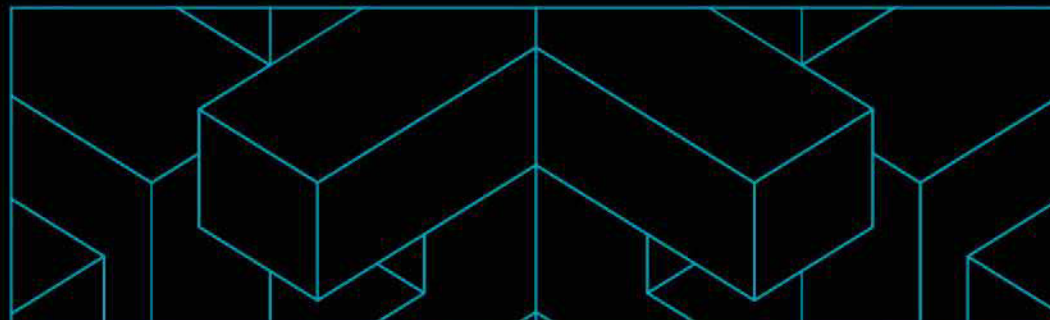


Notas sobre el documental peruano contemporáneo **Notes about contemporary peruvian documentary**



Notas sobre el documental peruano contemporáneo

Notes about contemporary peruvian documentary

Viola Varotto
Pontificia Universidad Católica del Perú
vvarotto@pucp.pe

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Documental / Arte contemporáneo / Cine / Industria Cultural / Vanguardia / Lenguaje Audiovisual
Documentary / Contemporary Art / Cinema / Cultural Industry / Vanguard / Audiovisual Language

SUMILLA

El presente artículo es un resumen de la situación actual sobre el documental contemporáneo peruano y un análisis de las formas de manejo del lenguaje audiovisual, el fomento a la producción, así como de los espacios de formación. Propone, a manera de recordatorio, algunos realizadores contemporáneos cuyos trabajos han sido reconocidos en el medio local e internacional. Finalmente, delinea el perfil del cineasta contemporáneo.

ABSTRACT

This article is a summary of the current situation on the Peruvian contemporary documentary and an analysis of the forms of audiovisual language management, the promotion of production, as well the training spaces. It proposes, as a remin-

der, some contemporary filmmakers whose works have been recognized in the local and international media. Finally, it delineates the profile of the contemporary filmmaker.

Notas sobre el documental peruano contemporáneo

El lenguaje cambiante

El artículo presenta un estudio *grosso modo* cabal de la producción¹ documental contemporánea peruana sin analizar las obras, mas sí sugiriendo un panorama que permita ordenar, mapear y recrear la coyuntura actual sin la intención de subordinar el lugar desde donde se intenta dicho mapa: la ciudad de Lima.

Desde la perspectiva que considera el lenguaje audiovisual como uno de los lenguajes del arte, debemos a Walter

¹Se tenga en cuenta la etimología de la palabra que, desde el latín *producere*, significa "llevar algo a su fin, generar, desarrollar y terminar algo", mas no aquello que procede desde el sector lingüístico académico de la cinematografía en el que se desvirtúa parcialmente y la producción es entendida como el proceso de creación de una película que incluye las siguientes etapas: desarrollo, pre-producción, producción, post-producción y distribución NDR.

VIOLA VAROTTO

Bachiller de liceo en Ciencias (2001). Maestría en *Photography and Visual Design* (2009). Es pre-docente del curso Documental y Otras Formas de No-Ficción desde el año 2013 (Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, PUCP), ha sido consultora para MINEDU y MINCUL (2014-2016). Coordinadora de la Unidad de Investigación y editora de *UI Revista de la Unidad de Investigación* de la Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú (2016-2018).

Foto página anterior: Instantánea de cortometraje, Gabriel Acevedo Velarde



Figura 1. Instantánea del documental interactivo VOSE (2014) de Rosario González.

Benjamin el habernos despejado las dudas sobre la mutación del concepto de arte una vez desaparecida el *aura* (2003: 46-48). Recientemente, es Jacques Ranciere quien retorna a dicho concepto pero esta vez remitiéndose al espacio museal:

“Quiero hablar del museo, ese lugar donde los visitantes solitarios y pasivos se encuentran con la soledad y la pasividad de las obras despojadas de sus antiguas funciones como íconos de fe, emblemas del poder o decoración de la vida de los

Grandes” (Corbeira, 2007: 156). Si, por analogía, reemplazáramos el museo por la sala de cine, algunas nociones (pasividad, soledad, obra, decoración) cobrarían nuevos significados y nos confrontarían con el hecho que la relación entre

el cine como lenguaje y el cine como espacio ha cambiado de manera radical y directamente proporcional a la difusión de aquellos dispositivos tecnológicos digitales (ahora, extensiones de nuestros sentidos) que no nos permiten partici-

par de una función cinematográfica sin desconectarnos de ella y conectarnos a otra (la de las redes sociales) y después volver a la primera innumerables veces. Así como la industrialización desató la reproductibilidad de la obra de arte y ocasionó la muerte eterna de su contenido aurático, la tecnologización de nuestra cotidianidad –con el uso de objetos que registran la visión y el sonido y/o se nos ofrecen como pantallas de un espacio virtual infinito y sin dimensión concreta– ha declarado, si no la muerte, el retorno a una condición solitaria e individual para vivir la experiencia del cine. Esto sucede, contradictoriamente, en la época de mayor conectividad entre las personas y del alcance de altos niveles tecnológicos que, ahora más que nunca, están dentro de las posibilidades económicas de cualquier ciudadano promedio.

Existen ejemplos recientes que podríamos llamar parte de ‘un retorno a la soledad’, como la existencia de obras cinematográficas de realidad virtual –véanse el último estreno del director mexicano Alejandro González Iñárritu en el Festival de Cannes 2017–, para las cuales el espectador debe usar un visor y un par de auriculares que lo ‘aislan’ del resto de la sala, o el cambio radical en la concepción de la narrativa (guión) que se da en propuestas cinematográficas interactivas: son ellos los documentales web, cuya única forma de fruición es la de interactuar con panta-

llas táctiles y/o teclas, construyendo una narrativa que se hace a menudo que el espectador toma decisiones accediendo a un hipervínculo u otro². Ambos ejemplos, así como el uso de las tabletas y celulares cuyas prestaciones audiovisuales son altamente retadoras y que son diseñados para usarse aislándose de la realidad, acercan el consumo del cine contemporáneo al periodo anterior al cinematógrafo de los hermanos Lumière, es decir antes del cine como experiencia colectiva cuando el quinetoscopio, lanzado al comercio por Thomas Edison (1972), en 1894 (p.9-10), ofrecía una experiencia visual de separación del resto del mundo, una suerte de fuga de la realidad para entrar al universo de la fantasía de la imagen en movimiento.

De los géneros de la cinematografía es, sin duda, en el documental donde el alabeo de aquellas formas tradicionales se torna posible, incluso más que en la ficción (recordemos que las primeras obras de Lumière eran, de hecho, documentales), que se rige bajo parámetros subordinados a la industria cultural y, por ende, al mercado. Lamentablemente, en el contexto peruano, la inversión estatal para el desarrollo de las artes audiovisuales prioriza, sobre cualquier otro género, la ficción –por obvias razones–, lo que ocasiona una deficiencia de oportunidades para la experimentación y la imposibilidad del nacimiento de nuevas vanguardias. Esto

nos recuerda, una vez más, una característica de la mayoría de países de Latinoamérica: la ausencia de políticas públicas sobre arte y cultura, sin considerar lo que apunta Víctor Vich cuando menciona que «las políticas culturales tienen como reto fundamental articular los intereses del mercado con los del Estado» (Vich, 2014, p.67). Más adelante volveremos sobre el fomento económico para el desarrollo de la industria cinematográfica en nuestro medio y la Dirección del Audiovisual la Fonografía y los Otros Medios del Ministerio de Cultura, órgano encargado de administrar el presupuesto público para la creación audiovisual en el Perú.

Si por un lado este último factor retrasa el desarrollo, por el otro, favorece el nacimiento de corrientes independientes (tanto en las artes como en otras disciplinas o sistemas de organización política) al margen de la inversión formalizada, lo que permite, en cierta medida, un impulso a la libertad creativa, aunque, al mismo tiempo, no genera las condiciones ideales para su distribución planificada.

El hibridismo erradicado, propio de la postmodernidad y del cual Lima no está excluida, ha modificado también a las definiciones compartimentares ‘documental versus ficción’ introduciendo términos y, por ende, subgéneros como la

no-ficción, el documental sensorial y lo interactivo, que se suman a los modos ‘nicholsonianos’ que hibridan el cine con la poesía, la prosa, las ciencias sociales de corte participativo, la observación participante, el performance y el ensayo³. Para acercarnos al contexto peruano, es necesario tomar en cuenta estos factores: el auge de la tecnología digital, que ha ocasionado la mutación del concepto de arte y la modificación de la sintaxis del lenguaje, los espacios de distribución, el mercado y la inversión estatal y, también, la hibridación de sus definiciones dadas por el lenguaje.

En esta breve introducción hemos analizado, en forma sintética, únicamente aquellos aspectos relacionados con el uso del cine o su fruición desde la butaca (o aquello que la reemplaza). Sin embargo, ¿qué acontece cuando el realizador contemporáneo crea audiovisualmente y es parte de esta contemporaneidad frente a un público tan cambiante como el lenguaje que usa?, ¿cuáles son sus características?, ¿cómo definir el cine contemporáneo y sus autores?, ¿el arte/documental contemporáneo peruano es un reflejo de lo que el museo/cine exhibe/programa o, por el contrario, emerge a partir de lo que el artista/cineasta crea/filma? Nos serviría preguntarnos, aunque sea solo a manera de sofismo, si el documental

³ En *Introduction to documentary*, Bill Nichols (2001) teoriza la existencia de seis subgéneros, o modos, dentro del género documental. Los modos surgieron, según el historiador norteamericano, entre los años veinte y los años ochenta, acorde al desarrollo de la tecnología tanto para lo que concierne a la imagen en movimiento, cuanto el sonido directo. Ellos son: expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y performativo (p.99-138).

² Uno de los casos más significativos es “V.O.S.E.” de Rosario González, trabajo final del Master en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la UAB (Universidad Autónoma de Barcelona) en el año 2014.

contemporáneo peruano (y los espacios en los que se distribuye) es una constatación o un performance (Austin, 1962, p.1-11), lo que significa preguntarnos también, parafraseando a Paul B. Preciado⁴, si el documental contemporáneo peruano está representando al espectador o lo está creando.

El documental contemporáneo peruano

Es posible determinar las condiciones para el desarrollo del documental en el Perú a partir de ciertos hitos del contexto histórico y social: el Decreto Ley N°19327 del año 1971, el conflicto armado interno –y su impacto en la sociedad civil– y, finalmente, el ingreso del Perú al neoliberalismo. El primer hito alentó la producción de cortometrajes y largometrajes en un período de influencia nacionalista (la dictadura militar de izquierda del General Juan Velasco Alvarado) en que se obligaba a las salas a difundir el cine peruano e intervenir directamente en su programación. El D.L. N°19327 generó un gran número de empresas que produjeron obras cinematográficas, una ‘escuela actoral’ incipiente y, durante los 20 años de su existencia, una febril producción desconocida hasta entonces: según García Miranda (2013) podemos hablar de 1254 películas, entre cortos y largometrajes, que se realizaron con éxito taquillero. El segun-

do hito estableció uno de los ejes temáticos más explotados de los últimos años en el cine y el arte en general: la reconstrucción de los hechos históricos debido a la necesidad de una nueva generación de escribir audiovisualmente *ex novo* la historia reciente del Perú, tanto desde una perspectiva institucional, vinculada a la CVR⁵ [*Camino Barbarie* (2004) de Javier Becerra, *Lucanamarca* (2008) de Héctor Gálvez y Carlos Cárdenas, *La Cantuta: en la boca del diablo* (2011) de Amanda Gonzales], como desde una perspectiva subjetiva y cuestionadora [*Alias Alejandro* (2005) de Alejandro Cárdenas, *Sibila* (2012) de Teresa Arredondo, *Tempestad en los Andes* (2014) de Mikael Winström]. Finalmente, en términos meramente económicos, la apertura del Perú al neoliberalismo mundial ha generado las condiciones que permiten considerarlo ya no un país en vías de desarrollo, sino uno de los más competitivos en el espectro latinoamericano; el aumento del poder adquisitivo de los ciudadanos peruanos ha marcado un flujo más veloz en la comercialización de equipos profesionales, tanto de video como de sonido.

Los realizadores contemporáneos se mueven bajo estas premisas y podemos explicar su desenvolvimiento a partir de dos tendencias: una local y otra global. En ambos casos la experimentación para con-

el uso del lenguaje hace contemporánea la producción en su totalidad. Por ello, en adelante, por documental y/o obra audiovisual de no-ficción contemporánea consideremos aquella en la que el realizador desafía el lenguaje cambiante que le ofrece la postmodernidad.

La tendencia local incluye aquellas películas que tienen un lenguaje y escenarios muy vinculados a la realidad limeña y peruana, volviéndose difícil su difusión en otros países de América Latina por el uso de códigos lingüísticos propios de la realidad local⁶. Algo parecido acontece con el cine producido fuera de la ciudad de Lima, el llamado ‘cine regional’⁷, que solo apunta a saciar la necesidad cinematográfica de su entorno geográfico, con una narrativa que recurre a las leyendas lugareñas o, incluso, al idioma con regionalismos y/o dialectalismos; este género, además, se caracteriza por los recursos técnicos reducidos y una producción de bajo presupuesto.

En Lima, el cine de Eduardo Quispe (Ayacucho, 1980), que se compone de las películas 1, 2, 3, 4, 5 y la reciente 6, es un interesante modelo de cine contemporáneo local que utiliza medios sencillos con el afán de construir una anti estética. Es ho-

nesto reconocer que esto responde a las posibilidades económicas del equipo de producción, junto con narrativas que exponen conflictos y/o desenlaces propios del contexto limeño “sub” o alternativo, que giran en torno al arte local (no es una coincidencia que Quispe sea egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú) y a disyuntivas generacionales. En coherencia con su propuesta, Quispe opta por el uso de una cámara *handycam*, equipos no profesionales y un grupo humano (camarógrafo, sonidista, etc.) restringido, en casi todas sus películas. Se apodera, además, del plano secuencia largo y reduce al mínimo la intervención del editor. Su última película, 6 (2016), es la única que difiere de dicha radicalidad y retorna a una construcción y narrativa clásica. *En el 93* (2011) y *Masabu* (2016) de Carlos Benvenuto (Lima, 1972) son películas que también permiten entender las características antes mencionadas, pero desde una perspectiva subjetiva y autobiográfica. En los dos filmes de Benvenuto no es solo el director el que entabla un soliloquio, a veces interrumpido por quienes participan de su vida, sino también la propia clase media limeña, que parece hablarse a sí misma. Por este motivo, es difícil confrontar las películas con el resto del país, es decir, con las afueras

⁶ Es importante constatar que de la tendencia local, como la llamaremos, también son parte películas comerciales de ficción. Por ejemplo, la película más taquillera de la historia del cine peruano, *¡Asu Mare!, la película* de Ricardo Maldonado, tuvo un gran éxito en el Perú, mientras que en el extranjero no despertó mayor atención NDR.

⁷ Las comillas se deben al hecho que Lima también es una región; sin embargo, los principales críticos del cine regional cuestionan que en el ámbito del mercado y la crítica cinematográfica académica no se considera en la misma línea el cine producido en la capital y los filmes producidos en las demás ciudades del Perú. Entre ellas están Ayacucho, Arequipa, Huancayo e Iquitos NDR.

⁴ Preciado, Paul B. (2017). “XI Curso de Cultura Contemporánea del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León”. Consultado el 30 de marzo de 2018. <https://vimeo.com/239484758>

⁵ La Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) estuvo encargada de elaborar un informe sobre la época del conflicto armado interno acontecido en el Perú, entre 1980 y 2000. Fue creada en el año 2001 por el presidente *ad interim* Valentín Paniagua NDR.

de Lima, o con el resto del continente; su distribución y apreciación en el extranjero se hace difícil, sin dejar de ser, por ello, obras radicales, frescas y completamente coyunturales.

Por otro lado, existen un puñado de películas que sí cuentan con un reconocido camino de distribución en el exterior, ya sea gracias al uso de un lenguaje menos cerrado, o porque acuden a referentes de gran trayectoria en el cine mundial, como Jonas Mekas, Eduardo Coutinho o Sergei Loznitsa. En este grupo están los dos largometrajes de Juan Daniel Molero (Lima, 1987), *Reminiscencias* (2010) y *Videofilia y otros síndromes virales* (2015), aunque la segunda pertenezca al género de ficción, y las primeras dos películas de Lorena Best (Lima, 1972). En el caso de Molero, el gran aporte al cine peruano de ambas cintas reside en su reconocimiento a nivel internacional. *Reminiscencias*, película realizada casi en su totalidad con material de archivo familiar, ha sido exhibida en el MOMA de Nueva York y en el BAFICI de Buenos Aires -entre otros- mientras que *Videofilia*, película que experimenta con lo sensorial gracias al uso del *glitch*, cuenta con el máximo premio en el Festival de Cine de Rotterdam (2015). A *punto de despegar* (2015) y *Las lecturas* (2015), de Lorena Best, igualmente, reciben reconocimientos en el extranjero (Nyon, Montevideo, Valdivia, Viña del Mar). En las dos películas, la directora se preocupa de 'fotografiar' dos espacios ligados a la memoria peruana: la ex hacienda San

Agustín, en el distrito del Callao, y su desaparición por parte del MTC (Ministerio de Transportes y Comunicación) para la ampliación del aeropuerto Jorge Chávez; y la Casa de la Literatura Peruana, a través de una selección de obras literarias que, a lo largo de la película, dan pie a una serie de estampas y conversaciones que fluctúan entre lo íntimo y lo público entre la directora y un grupo selecto de lectores. En ambas cintas, la directora participa sutilmente de diálogos y breves reflexiones y está presente solo como voz fuera de campo, mientras la propuesta de cámara es tan elegante como descarada, propia del cine observacional, con un punto de vista frontal y movimientos mínimos o casi nulos. Como en el caso de Quispe, Best comprende la importancia del transcurrir del tiempo y desafía al espectador a vivenciar el plano secuencia largo. La crítica local también ha reconocido los aportes de los dos directores.

A la par de Lois Patiño (España, 1983), cuyos trabajos audiovisuales se exhiben en los más importantes museos de arte contemporáneo del mundo (MACBA, ARCO, Paris Photo y Centre Georges Pompidou), Gabriel Acevedo tiene estudios en artes plásticas (Perú y México) y fotografía (Perú). Hijo de la última generación del filmico (VHS), en sus inicios se dedica a una producción casera explorando las relaciones sociales en la sociedad peruana, el capitalismo tardío y ciertos reflejos de la época post conflicto armado interno. Además, Acevedo investigó la música y,

a partir de ella, la construcción de narrativas sonoras. Más adelante, se abocó a la manipulación digital (multipantalla, *render* digital y animación). Tiene al activo varios cortometrajes que encuentran difusión en el mundo del arte contemporáneo y, de forma libre, en la red. Acevedo es un artista contemporáneo que se dedica al cine.

Casos aparte, aunque sí fundamentales en este iter por el cine peruano, son el de Enrique Méndez con *Algo se debe romper* (2015) y Mauricio Godoy con *El nudo de la corbata* (2016). En el caso de Méndez, se podría hablar de vanguardia en el género ficción del cine peruano contemporáneo, con ciertos parecidos a Molero. La cinta obtiene gran parte de su metraje con la técnica de la grabación directa de pantalla y, de esta manera, hace coincidir al espectador y al protagonista dentro del espacio de la red⁸ y utiliza el *interface* como espacio del filme, sin renunciar al uso del lenguaje cinematográfico desde el digital (planos y movimientos de cámara). De forma más amplia, *Algo se debe romper* enfrenta la temática de la alienación por el mundo virtual desde una mirada crítica, aunque podríamos atrevernos a decir que se nos presenta casi como un precur-

sor del cine 360°, nueva tendencia del cine internacional que, como se ha mencionado arriba, premia la relación individual (Edison) y directa con la pantalla sobre la colectiva (Lumiere). Godoy, por su parte, da vida a un mediometraje de una hora exacta en el que, a la propuesta de cámara convencional -la cual se refugia en el uso de los planos detalles, del enfoque/desenfoco en el afán de ser coherente con el tema y adentrar al público en la psicología del protagonista-, se contraponen el uso de la webcam de laptops o computadoras de escritorio, usada, ya no por el equipo realizador que desaparecerá a medida en que avance el rodaje, mas sí por el protagonista. Es así que una serie de diarios realizados en la soledad claustrofóbica de su cuarto se alternan -gracias, además, a la acertada propuesta de edición- a la cámara cinematográfica, construyendo un retrato directo, más que íntimo, profundo, de un hombre (podría ser cualquier hombre) imperfecto y, por ello, auténtico. Es importante resaltar que en esta obra de Godoy aparece una de las características que Joan Fontcuberta señala propia de la postfotografía⁹: «el autor se camufla para reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos

⁸ Para entender la perspectiva del protagonista de *Algo se debe romper* de Enrique Méndez, es explicativo el *incipit* de un reciente ensayo de Paul B. Preciado, publicado en *The Documenta 14 Reader* (2017, p.119-134), salvando las debidas diferencias en lo que concierne a la temática. El autor abre el texto así: «*I am in the dark.* [1]». La primera nota a pie envía el lector hasta el final del ensayo donde se explica lo siguiente: «*Any editor of any art magazine or academic journal would advise that I insert a note saying that "I", the author of this text, am not the subject to which this narrative refers. In fact, I am not. The personal pronoun here doesn't refer to my own body or my sexuality (which on one hand, are not my property, and on the other hand, are nobody's business) but to your body and to your sexuality, as far as it is you who, reading this text, become the subject to whom I refer.*».

⁹ Fontcuberta, J. *Por un manifiesto posfotográfico*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cultu->

estratégicos y obras huérfanas», no solo debido a la manipulación de la *webcam* por el protagonista, Alejandro, sino por la participación activa de este último, junto al director, en la escritura del guión del filme. Ambas cintas, coherentemente, plantean un nuevo concepto de espacio de desarrollo de una película; en la primera, la red, y, en la segunda, la distancia mínima entre uno y la pantalla –mejor dicho, el espacio de desarrollo de nuestra vida–. Asimismo, reproducen una propuesta estética que ya no condiciona la forma de hacer la película, sino que es un reflejo de la nueva contemporaneidad visual.

La función de los festivales

«Para un realizador, los festivales de cine en Lima, representan lo que representa la construcción de una cancha de fútbol para un grupo de jugadores que han jugado sin una, y que gracias a la existencia de ella ahora, finalmente, pueden formar un equipo y jugar contra otro. Su existencia y su función es provocar una reacción en nosotros»

John Campos Gómez¹⁰

En este inciso nos referiremos al Festival de Cine de Lima, al Festival Al Este de Lima, a Lima Independiente y a Transcinema. Si bien algunos fomentan la realización, todos propician la difusión de obras que no están al alcance del público consumidor de cine debido a la práctica

de las salas comerciales de no incluir en su programación los géneros documental, no-ficción o ficción experimental. De la misma manera, podemos afirmar que la distribución y la exhibición son incipientes en nuestro país debido a la falta de compromiso de las distribuidoras, sobre todo tratándose de un cine desligado de intereses económicos, distribuidoras con trayectoria y políticas públicas de arte y cultura.

Transcinema, Lima Independiente y Al Este de Lima no limitan la participación de las obras por su duración. Asimismo, los cuatro festivales cuentan con concursos, mesas y charlas como espacios de debate, eventos paralelos, conversatorios con invitados nacionales e internacionales, y homenajes. En estos últimos años, ha sido posible contar con la presencia de Apichatpong Weerasethakul, Pedro Costa, Werner Herzog, Luis Ospina y Heddy Honigmann, entre otros, como invitados internacionales. El Festival de Cine de Lima, cuyo mayor patrocinador es la Pontificia Universidad Católica del Perú, es el que cuenta con la programación más extensa y tiene el interés de descentralizar los espacios de proyección, aunque, la programación descentralizada no incluye las películas en concurso y, además, no siempre los lugares de proyección ofrecen las condiciones ideales. Es importante señalar que, en el caso de Transcinema, desde su primera edición (2013) organiza

el TransLab: Encuentro de Creación Cinematográfica, un laboratorio en el que participan gratuita y simultáneamente un número seleccionado de cineastas peruanos y extranjeros (Latinoamérica) y que cuenta con la asesoría –durante la duración del Festival– de invitados nacionales e internacionales para proyectos de no-ficción en una etapa en proceso. El TransLab otorga un premio al mejor proyecto y dicho premio corresponde a la conversión al formato DCP¹¹ de la película terminada. Esto favorece el compromiso de aquellos directores que se mueven en el ámbito de la realización documental/no-ficción y que, en la mayoría de los países Latinoamericanos, no cuentan con inversión ni el retorno económico; razón por la cual la deserción es común al acabar una obra documental. TransLab ha acompañado el fin de rodaje y el estreno de películas como *A punto de despegar*, *Naomi Campbell* y *Videofilia*, entre otros. Asimismo, Transcinema y el Festival de Cine de Lima de la PUCP cuentan con una sección –fuera concurso– en la que se programan los trabajos ultimados de jóvenes realizadores universitarios y/o autodidactas¹².

Los espacios de formación y la DAFO

Dentro de la oferta formativa superior

y universitaria, la PUCP y la Universidad de Lima destacan con sus carreras de Ciencias y Artes de la Comunicación, especialidades y cursos vinculados a la realización audiovisual documental y de ficción; además de estar vinculadas a los festivales de cine de Lima y Lima Independiente, respectivamente, en los que se suelen programar los trabajos finales de estudiantes sobresalientes. El Instituto de Educación Superior Tecnológico Toulouse Lautrec también imparte un Taller de Documental dentro de la carrera de Comunicación Audiovisual Multimedia. La Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas ha mostrado, de forma reciente, interés por fortalecer el área de documental incorporando un grupo nuevo de docentes procedentes, en la mayoría de los casos, de la PUCP. Finalmente, aunque brevemente, debe reconocerse a DOCUPERU, asociación particular que se dedica a la difusión y enseñanza del cine documental desde hace casi quince años con el EOD. *El Otro Documental*, taller intensivo que se dicta una vez al año, y *La Caravana Documental*, serie de talleres que se desarrollan fuera de Lima. DOCUPERU no se articula a los festivales o las instituciones educativas; es más bien un espacio donde el interés por el cine germina, como una puerta de ingreso, mas no es un espacio de maduración. José

¹¹ Digital Cinema Package (DCP) es el formato estándar de exhibición cinematográfico en todo el mundo y es promovido por la Digital Cinema Initiatives (DCI), que busca una calidad de exhibición como la copia de 35 mm, a la vez que un sistema de seguridad anti copia para prevenir el pirateo". Recuperado de <http://www.norender.com/que-es-un-dcp/>

¹² Es el caso de *Más amor, por favor* de Adali Torres y *Mar. 30 Ago* de Rebeca Alván, ambas egresadas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP, o de Stock! de Emilio Quispe, estudiante de la Escuela de Bellas Artes del Perú.

ra/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html

¹⁰ Varotto, V. (2018). *Entrevista a John Campos Gómez*. 7 de febrero de 2018

Balado, puertorriqueño establecido en Perú y fundador de DOCUPERU, ha venido formando una generación de cineastas grande y diversa sobre todo por su trabajo en la PUCP durante sus años de docencia, muy aparte de DOCUPERU. Los productos audiovisuales de DOCUPERU, salvo algún caso aislado, no han destacado como obras, mas sí lo han hecho sus directores, editores y sonidistas al abrirse a otros espacios y crecer como profesionales (Mauricio Godoy, Lorena Best, Marianela Vega, Javier Becerra, Sofía Velásquez, Fabiola Salier, entre otros).

El Ministerio de Cultura cuenta con una dirección específica que pertenece a la Dirección General de Industrias Culturales y Artes: la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios. Anualmente, DAFO es el órgano encargado de ejecutar el presupuesto asignado para la difusión, entre otras cosas, del cine peruano dentro de la industria cultural a través de una serie de concursos. El concurso dedicado al cine documental premia anualmente cinco obras con presupuestos que fluctúan entre los 175 y 230 mil soles para cada proyecto ganador, según su estado de desarrollo. El concurso se configura como una oportunidad para el fomento de la producción cinematográfica documental en el Perú, por lo que su existencia es no solo necesaria, sino también felicitada; sin embargo, el perfil que en estos años han venido teniendo las obras ganadoras –tanto los proyectos como los realizadores–, responde a un modo de hacer

documental clásico, derivado de lo que es el documental expositivo (Nichols, 2001, p.105-109), casi sin consideración de que en la contemporaneidad el lenguaje del cine ha cambiado y, con él, los directores y sus obras. Hasta esta última edición del Concurso de Largometraje Documental, lo contemporáneo en el cine no parece encontrar espacio ni posibilidad de desarrollo en los fondos asignados por el Estado. De hecho, en los otros fondos concursables de la misma dirección, como el que premia los proyectos de gestión cultural, es donde en la actualidad el cine documental tiene un impacto concreto, ya que varios de los festivales antes mencionados deben su existencia al premio de dicho concurso. Por ello, consideramos que sería importante potenciarlo. Por último, debe reconocérsele a DAFO la iniciativa de organizar, tanto en Lima como en las demás provincias, cursos de formación audiovisual gratuitos con periodicidad constante. Aunque no haya un diagnóstico del resultado de dichos cursos, se podría afirmar que son el único espacio de formación audiovisual no-privado y, por consiguiente, gravemente insuficiente, para el público peruano masivo. La Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que sí cuenta con una Facultad de Comunicaciones, no ha dejado huellas significativas dentro del mundo de la cinematografía documental en las últimas décadas.

Hacia una conclusión

Definir lo contemporáneo en el cine, sea

ello ficción o no ficción o, más ampliamente, en el arte, es una tarea sinsentido factual. Lo que da sentido a la contemporaneidad en el arte es su desarrollo a partir del tiempo presente, contextual y de la toma de conciencia que la subjetividad penetra transversalmente en todas las producciones. Por el alcance de los medios de comunicación, no hay claridad sobre la línea de frontera que separa lo público de lo privado, y la subjetividad, hoy, atraviesa la política, la ciencia y la academia.

El posicionamiento del Perú en los espacios donde el cine contemporáneo dialoga y se retroalimenta está fortaleciéndose gracias al aporte de una generación de cineastas que está aprovechando los medios (tecnología), la coyuntura (recursos económicos) y el espacio privado (subjetividad) para decir algo sobre lo público (objetividad). Asimismo, en el campo del documental han aparecido investigadores, teóricos y críticos que están recuperando las obras de valiosos realizadores –el caso de Mary Jiménez es el más notorio– y están gestionando espacios de diálogo de la mano de proyectos editoriales que tratan del cine peruano en general –e incluyen el documental y la no ficción– (*El otro cine*, *Desistfilm*, *Conexión*) o trabajos académicos (*180° gira mi cámara*, *Las miradas múltiples: el cine regional peruano* y *El cine peruano en tiempos digitales*) que asientan las bases para un terreno fértil en términos de investigación académica.

Si bien hemos tenido que excluir a muchos realizadores, por ejemplo, aquellos que todavía no aseguran la continuidad de su trabajo o aquellos que no podemos considerar dentro del marco de la contemporaneidad, el panorama que se presenta por delante del realizador contemporáneo peruano es optimista, y su futuro, rosado.

Por lo tanto, podemos concluir que el cineasta contemporáneo que se dedica al documental es un artista que usa el lenguaje con el convencimiento de no conocerlo en toda su complejidad, porque cambia con la misma velocidad con que sale el último modelo de iPhone en el mercado, mas sí es lúcido al momento de torcerlo hacia sus necesidades. Es un ciudadano decidido a generar espacios de incomodidad y desafío, ya no solo intelectuales, sino también sensoriales, y que, mientras lo hace, está construyendo al espectador. Es un gestor de su propia obra y hábil vendedor de sus proyectos a la vanguardia, dentro de un contexto de cine peruano todavía precoz, aunque curioso y abierto. Es un hombre (podría ser cualquier hombre) que está escribiendo la historia del cine peruano.

REFERENCIAS

- Austin, J. (1962) *How to do things with words*. London: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Ítaca.

Corbeira, D. (2007) *Brumaria 9: prácticas artísticas, estéticas y políticas*. Madrid: Brumaria.

Fontcuberta, J. (2018) Por un manifiesto posfotográfico. Madrid: *La vanguardia*. Consulta: 30 de marzo de 2018. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

García Miranda, N. (2013) *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley 19327*. Lima: Nuñez Gorriti Editora.

Malek, P. (2016) *Enfoques, discursos y memorias. Producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Gato Viejo.

Nichols, B. (2001) *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Sadoul, G. (1972) *Historia del cine mundial*. México D.F.: Siglo XXI.

Vich, V. (2014) *Desculturalizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

VV. AA. (2017) *The Documenta 14 Reader*. Munich: Prestel.

Esterilizaciones forzadas, narrativa participativa y contramemoria digital en el Perú **Unconsented Sterilisation, Participatory Story-Telling, and Digital Counter-Memory in Peru**

