


# Tres cineastas regionales del sur andino en el campo cinematográfico peruano\*

**Gonzalo Gutiérrez**

gonzalo.gutierrez@pucp.pe

Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú)

 <https://orcid.org/0000-0002-0364-4261>

## Resumen

El objetivo principal de este artículo es brindar un panorama general sobre el llamado cine regional peruano. En particular, se define una lógica del campo cinematográfico en el Perú y se busca ubicar allí a tres cineastas regionales del sur andino: Jacqueline Riveros (Huancayo), Jaime Huamán (Abancay) y Flaviano Quispe (Juliaca). Ahora bien, ¿en qué consisten y de qué manera ocurren estas luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico peruano? Esta investigación sostiene que uno de los factores que determina las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico es el *origen* sociocultural y las condiciones (adversas) de los cineastas regionales en el campo cinematográfico peruano. Estos son examinados en relación con categorías y conceptos trabajados desde la sociología de la cultura; en particular, por los autores Pierre Bourdieu y Néstor García Canclini, y desde un enfoque metodológico cualitativo. Los hallazgos sustanciales giran en torno a la perspectiva con la que se aborda el problema en cuestión. La escasa literatura respecto del cine regional peruano ha optado en buena cuenta por enfoques de comunicación descriptiva, o por el análisis de discurso y contenido de las representaciones en los filmes. En el caso de este artículo, se opta por centrarse en los propios actores (los cineastas) e identificar sus objetivos, apuestas, estrategias de posicionamiento y diferentes tensiones en la búsqueda de la legitimidad en el campo referido.

## Palabras clave

Cine regional, campo cinematográfico, legitimidad, desigualdades sociales, hibridación cultural.



Recibido: 22/05/2022. Aprobado: 19/09/2022.

<https://doi.org/10.18800/lacolmena.202201.002>


\* Este artículo presenta los resultados de la tesis de licenciatura del autor Las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico peruano: los casos de Jacqueline Riveros, Jaime Huamán y Flaviano Quispe (Gutiérrez, 2021). Esta se encuentra disponible en el repositorio web PUCP. Puede ser consultada para obtener más detalles sobre la investigación: <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/20662>.

# Three regional filmmakers from the Southern Andes in the Peruvian field of film

**Gonzalo Gutiérrez**

gonzalo.gutierrez@pucp.pe

Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú)

 <https://orcid.org/0000-0002-0364-4261>

## Abstract

The main objective of this article is to provide an overview of the so-called Peruvian regional cinema. A logic of the cinematographic field in Peru is defined and it seeks to locate there three regional filmmakers from the Andean south: Jacqueline Riveros (Huancayo), Jaime Huamán (Abancay) and Flaviano Quispe (Juliaca). Now, what do these struggles for legitimacy in the Peruvian cinematographic field consist of and how do they occur? This research\*\* argues that one of the factors that determines the struggles for legitimacy in the cinematographic field is the sociocultural *origin* and the (adverse) conditions of regional filmmakers in the Peruvian cinematographic field. These are examined in relation to categories and concepts worked from the sociology of culture; in particular, by the authors Pierre Bourdieu and Néstor García Canclini, and from a qualitative methodological approach. The substantial findings revolve around the perspective with which the problem in question is approached. The scarce literature regarding Peruvian regional cinema has largely opted for descriptive communication approaches, or for the analysis of discourse and content of the representations in the films. In the case of this article, it is decided to focus on the actors themselves (the filmmakers) and identify their objectives, bets, positioning strategies and different tensions in the search for legitimacy in the referred field.

## Keywords

Regional cinema, cinematographic field, legitimacy, social inequalities, cultural hybridization.

---

\*\* The article presents the results of my degree thesis “The struggles for legitimacy in the Peruvian cinematographic field: the cases of Jacqueline Riveros, Jaime Huamán and Flaviano Quispe” (Gutiérrez, 2021), available at <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/20662>

## 1. Introducción: la legitimidad del cine regional en el Perú

El primer encuentro que tuve con el cine regional peruano fue en una sala de cine comercial en el distrito de San Miguel, en Lima. Asistí con un grupo de amigos para ver el estreno de la película de terror peruana *El demonio de los andes* (2014), del director ayacuchano Palito Ortega Matute. Durante la proyección noté, básicamente, dos tipos de espectadores: aquellos que observaban emocionados y aquellos que se burlaron durante toda la proyección. Años más tarde, me topé con la película *El destino de los pobres* (2012) de Jaime Huamán, director de cine de Apurímac, en el marco de un curso en la especialidad de Sociología. El filme contaba con más de dieciséis millones de reproducciones en YouTube, y los miles de comentarios en dicha plataforma se dividían, nuevamente, en términos generales, en dos tipos: aquellos que se emocionaban por ver una “realidad peruana muy bien reflejada” –o directamente por verse ellos/as bien representados– y aquellos que se burlaban de las limitaciones técnicas o actorales de la película. El público del cine regional se dividía, desde estas primeras experiencias, en dos grupos en tensión: aquellos que lo desacreditaban técnicamente, y aquellos que lo consideraban legítimo y emocionante por sus historias de fondo. Este fenómeno no es común, en las mismas proporciones, a otras producciones peruanas independientes.

Dicha situación despertó mi curiosidad, más allá de los públicos, sobre sus propios creadores y, en particular, sobre la legitimidad del cine regional en el Perú: ¿Solo se trata de un matiz técnico? ¿Es esta la única barrera que atravesaban los cineastas regionales para su producción y validación? ¿Qué piensan los propios directores? ¿Cómo han hecho o hacen para posicionarse y legitimarse en el campo del cine en el Perú actual? Este interés particular está asociado también a mi interés por el cine como fenómeno social en general.

Este es un primer punto problemático para el denominado cine regional: ¿cómo se sitúan las producciones cinematográficas regionales en el demandante terreno de las industrias culturales? Durante los últimos años, se han elaborado o utilizado definiciones para nombrar este fenómeno, tales como “cine regional”, “cine provinciano”, “cine indígena”, “cine andino”, “nuevo cine andino”, “cine en trance” o “cine peruano”, categorías utilizadas indistintamente por la crítica cinematográfica, los propios cineastas regionales, los festivales de cine regionales y nacionales, y los sistemas de incentivos económicos del Estado peruano. Estas categorías evidencian un fenómeno cultural de creciente importancia, pero que se resiste aún a ser nombrado de modo definitivo. Por consiguiente, otro punto de partida que problematizar era el propio término *cine regional*: ¿Es el más adecuado? ¿Da cuenta de la complejidad de los actores? ¿Por qué resulta tan complicado encontrar una categoría uniforme que capte el fenómeno?

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

Este es el marco social por el que resulta relevante comprender más profundamente el campo del cine regional peruano y, desde los estudios sociológicos, contribuir con la

generación de investigación académica que se centre en las y los creadores, sus posiciones sociales, y disposiciones sobre el campo cinematográfico y su vida en general. De esta manera, busco contribuir a la investigación sociológica sobre las industrias culturales, desde la profundización del conocimiento sobre el cine regional en el campo cinematográfico peruano, a partir de los testimonios de tres cineastas regionales identificados.

Por ello, planteo como guía general para la investigación la siguiente interrogante: ¿en qué consisten y de qué manera se dan las luchas por la legitimidad de los cineastas regionales identificados? Para construir una respuesta a esta interrogante, exploro cuáles son las condiciones de los cineastas regionales identificados que inciden en su posicionamiento en el campo cinematográfico. ¿Cuáles son y qué implican las estrategias de realización y exhibición de los cineastas regionales identificados? Para fines del presente artículo, priorizaré el abordaje de la primera interrogante.

## 2. Una aproximación a nuestros interlocutores

La presente investigación se circunscribe al campo de la sociología de la cultura. La lógica de investigación utilizada va de lo particular a lo general, partiendo de tres casos seleccionados: Jacqueline Riveros, Jaime Huamán y Flaviano Quispe<sup>1</sup>. En ese sentido, los hallazgos y conclusiones no pretenden ser ni exhaustivos ni determinantes del cine regional peruano como tal, mucho más complejo y diverso; pero sí esperamos que respondan las preguntas sobre el referido campo. La herramienta escogida fue la entrevista, siguiendo a Guber (2014), para acceder tanto a hechos puntuales de las trayectorias de mis interlocutores, y las percepciones y valoraciones sobre sus condiciones sociales y materiales, como a los conocimientos y prácticas de sus modos de realización y exhibición cinematográfica. Luego de validar la herramienta con un cineasta regional fuera de nuestra selección, realicé un total de seis entrevistas para los tres cineastas participantes; dos de los cineastas fueron contactados vía telefónica debido a las distancias geográficas. Un tercer cineasta que reside en Juliaca fue contactado personalmente para realizar una entrevista en Lima en el marco del Festival de Cine de Lima de 2018.

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

---

1 Los cineastas participantes firmaron un consentimiento informado para participar en la investigación y ser referidos con sus nombres originales en el desarrollo de esta.

## **2.1. Nuestros interlocutores: criterios de selección**

En el Perú, existen producciones audiovisuales en la costa, selva y sierra; sin embargo, la gran mayoría de largometrajes producidos se concentra en esta última región. Sin contar Lima, entre 1996 y 2015 se desarrollaron tres filmes en la selva, once en la costa y 119 en la sierra (Ministerio de Cultura, 2017). El aumento en la producción del cine regional peruano se debe, en gran medida, a la democratización de la tecnología en el marco de la revolución digital, lo que significó el abaratamiento de equipos de filmación analógicos y digitales. Así, se hicieron accesibles los costos de producción cinematográficos, y se facilitó la aparición de cineastas locales de vocación con más fuerza en algunas regiones del sur andino del país, tales como Ayacucho, Puno y Junín. Las temáticas más recurrentes que aborda este cine se relacionan con las migraciones del campo a la ciudad, en formato testimonial-ficcional (Bedoya, 2015; Bustamante, 2017). Los personajes centrales suelen ser niños que atraviesan crisis familiares y son forzados a madurar precozmente. Por otra parte, el género más recurrente es el melodrama trágico y el cine de terror (Bustamante, 2017).

En el caso de los tres cineastas seleccionados para esta investigación, su repertorio consta de doce largometrajes de ficción. En ellos se condensan historias, narrativas e imágenes de las últimas décadas del siglo XX del sur andino peruano en un formato de carácter testimonial-ficcional. De modo general, los tres cineastas seleccionados han producido las mencionadas temáticas representativas del cine regional peruano. Para esta investigación, por tanto, me interesó trabajar con casos de cineastas que cumplan los siguientes criterios: que hayan nacido, vivan y trabajen en la región sur andina peruana; que sean mayores de 35 años; que hayan producido y estrenado al menos un largometraje; que los temas de sus películas estén vinculados a procesos de sus regiones en las temáticas mencionadas; que hayan tenido algún vínculo con el mercado cinematográfico –exhibición– y el Estado –postulación a concursos u otros– en el campo de su profesión; y que sigan ejerciendo su profesión actualmente.

## **3. El cine regional peruano en la literatura académica**

La literatura sobre el cine regional en el Perú creciente –pero quizá aún insuficiente– se ha concentrado en enfoques de comunicación descriptiva, en el análisis de las representaciones en los filmes o en el recuento cuantitativo de producciones por año y región. Bustamante y Luna (2017) señalan que, en su mayoría, los cineastas regionales son de clase media y, en varios casos, sus padres han sido campesinos, obreros, artesanos o comerciantes de bajos recursos. Muchos de los cineastas han accedido a educación superior en sus regiones, pero escasean los que han cursado propiamente carreras relacionadas al lenguaje audiovisual. Por ello, como señalan los autores, siendo que la vocación por el cine es un denominador común, el aprendizaje de la narrativa, lenguaje y técnica audiovisual ha sido empírico y a través de portales virtuales en internet (Bustamante, 2017). En esa línea, Quinteros (2011) caracteriza al “nuevo cine andino” como una sección de “cine regional” producida en territorios andinos. Este cine, de acuerdo con el autor, es un movilizador de estructuras de sentimiento, pues en sus filmes se “iteran memorias latentes

que están implicadas dentro de las diferentes capas de lo audiovisual, esta reiteración las reconstituye, las resignifica en el contexto contemporáneo” (2011, p. 8).

Quinteros llama la atención sobre cómo el “nuevo cine andino” “podría estar promoviendo la participación de perspectivas históricamente marginadas en la cultura peruana, abriendo las posibilidades para una cultura pública más democrática” (2011, p. 5). Tomemos también en cuenta que sus realizadores componen un cuerpo heterogéneo de cineastas con apuestas diferentes por la representación de lo andino. Al respecto, Quinteros comenta que el “nuevo cine andino” ha despertado la atención de nuevos espectadores, de la crítica cinematográfica, y agentes de gestión pública y privada. Se trata, pues, de un grupo heterogéneo de miradas, “cuyo denominador común es el haber sido y seguir siendo producidas, filmadas e incluso distribuidas en las provincias, con bastante éxito” (Quinteros, 2011, p. 5). En la mencionada bibliografía, se trabaja también las dificultades propias para el desarrollo de la cinematografía regional en el Perú, lo que aquí entenderemos como las tensiones del campo cinematográfico regional.

Como señala Bustamante, los realizadores de cine regional deben lidiar con la escasez de auspicios o canjes publicitarios con empresas privadas, un apoyo económico por parte del Estado que se concentra en los fondos económicos de concursos convocados por el Ministerio de Cultura, y una –muchas veces inexistente– cultura de promoción del cine local de los gobiernos regionales y municipales (2017, p. 7). Javier de Taboada (2015) sostiene al respecto que el subsidio estatal es una necesidad para la producción de un cine regional que cumpla con los requerimientos técnicos necesarios. Los subsidios que ofrece el Ministerio de Cultura provienen de un fondo exclusivo para sus largometrajes, aunque la mayoría de los cineastas fuera de Lima no llega a recibir estos fondos públicos (Noriega, 2015).

Por su parte, las “audiencias regionales”, como indicadores del éxito de las producciones cinematográficas, no son consideradas en el ámbito limeño porque no son susceptibles de ser medidas por *box offices*<sup>2</sup> oficiales. Son los realizadores de este cine quienes, con recursos propios y a manera de emprendimiento individual, generan sus propios circuitos cinematográficos. Precisamente, este carácter localista hizo que este fenómeno cultural pasara desapercibido en la mayor parte de Lima, lo que dificulta su estudio y seguimiento integral (Quinteros, 2011). En cualquier caso, Quinteros subraya la formación de este nuevo fenómeno cultural cuya característica distintiva consiste en haber incidido directamente en la aparición de una zona de debate cultural, “donde estaría en constante disputa lo que se toma como lo andino, lo nacional, lo regional; e incluso lo que se denomina como lo público o, más precisamente, lo que debería estar contemplado dentro de lo público” (2011, p. 4).

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

2 Medición de taquillas.

## 4. Los campos de producción cultural y las culturas híbridas

### 4.1. Pierre Bourdieu: Los campos de producción cultural

Para Bourdieu (2008), los “campos sociales” representan un espacio, determinado históricamente, donde confluyen diversas estrategias entre sus participantes. Estos campos están organizados por reglas de funcionamiento específicas y por estrategias de actores; suponiendo una pugna por capitales o recursos específicos que son contenidos y generados en estos campos. Podemos hablar, en esta línea, de un campo literario peruano, de un campo de la sociología peruana o, ciertamente, de un campo cinematográfico peruano. Para el sociólogo francés, los “capitales”, por su parte, son recursos desigualmente distribuidos que dan un valor de distinción a quien los moviliza; valor que está circunscrito y legitimado por el campo al que pertenece.

En particular, los campos de producción cultural deben entenderse como campos sociales específicos donde se producen bienes simbólicos y culturales, en nuestro caso, largometrajes regionales. Cada campo de producción cultural está compuesto por dos subcampos con naturalezas distintas. En el “subcampo de producción restringida”, los bienes simbólicos producidos por los cineastas son legitimados –o no– entre pares y competidores del campo (Bourdieu, 2008). Se trata de un espacio de valoración del “arte por el arte”, donde la legitimidad se rige bajo criterios estéticos y éticos (por ejemplo, el reconocimiento de la crítica cinematográfica sobre algún filme o cineasta). En cambio, en el “subcampo de gran producción”, los bienes simbólicos producidos son legitimados –o no– en el mercado en función del éxito comercial y la demanda del público. Se trata de un espacio de valoración de los filmes que se rige bajo la lógica industrial del consumo, por ejemplo, las audiencias masivas de ciertos filmes captadas en la taquilla cinematográfica.

En adición a estas categorías señaladas, Bourdieu desarrolla el concepto de *habitus*, el cual hace referencia a los modos de actuar, pensar y sentir, originados por las condiciones sociales ocupadas por los agentes. De esta manera, el *habitus* funciona como un sistema generador de estrategias que presupone posiciones y disposiciones sociales (Bourdieu, 2008). En pocas palabras, el *habitus* puede funcionar como la experiencia hecha recurso. Implica un aglomerado de capitales culturales incorporados en las trayectorias de vida de los actores. Dichas trayectorias permiten, en nuestro caso, que los cineastas puedan crear historias verosímiles en formato testimonial-ficcional sobre procesos históricos nacionales. Estos capitales también pueden reflejarse en los saberes técnicos del lenguaje audiovisual, adquiridos en instituciones o empíricamente, que les permiten desempeñarse de mejor o peor manera en la realización de filmes. En ese sentido, enfatizamos una noción de *habitus* que, si bien limita a los agentes, sobre todo traza posibilidades de cambio. Un cambio que, como señala Bourdieu, implica también el reconocimiento de la propia posición social.

En la línea de Bourdieu, esa ruptura puede consolidarse a través del ingreso a campos de producción cultural. Así, los agentes que operan en los campos lo hacen con un *habitus* predeterminado y previo a su ingreso en el campo. Si bien el modelo de Bourdieu planteado

es dicotómico (dominados y dominantes), el propósito es partir de esa dicotomía patente en un fenómeno cultural –como el de nuestro interés– para luego encontrar los matices del mencionado modelo teórico en un contexto latinoamericano-peruano.

#### **4.2. Néstor García Canclini: Las culturas híbridas, lo popular y lo masivo**

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

En cambio, como se sabe, en Latinoamérica, los fenómenos socioculturales poscoloniales se tejieron a través de mecanismos de hibridación. Esto es, “procesos socioculturales en los que (algunas) estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 1989, p. 19). Lo que sucede en América Latina con las producciones culturales es, de hecho, un proceso de hibridación. García Canclini se pregunta, al respecto, lo siguiente: ¿cómo designar a las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, entre estilos de consumo de generaciones diferentes, entre músicas locales y transnacionales, que ocurren en las fronteras y en las grandes ciudades? La palabra *hibridación* aparece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no solo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se entrelazan con productos de las tecnologías avanzadas y con procesos sociales modernos o posmodernos (García Canclini, 1989,).

Se trata, entonces, de pensar América Latina bajo una mirada intercultural de convivencia transhistórica, donde se fusionan distintos elementos socioculturales, incluyendo entre ellos el elemento tecnológico global en conjunto con los elementos de culturas locales. García Canclini se refiere tanto a las rupturas socioculturales como a la convivencia simultánea de distintos tiempos históricos en el interior de un espacio social: tradición y modernidad, lo local y lo global, lo digital y lo artesanal, etc. Todo ello resulta fundamental como marco teórico para acercarnos y examinar nuestro caso. En esta línea, las relaciones de poder que circulan en este tejido sociocultural no son enteramente verticales o dicotómicas. Al respecto, García Canclini apunta que

el incremento de los procesos de hibridación vuelve evidente que captamos muy poco del poder si sólo registramos los enfrentamientos y las acciones verticales. El poder no funcionaría si se ejerciera únicamente de burgueses a proletarios; de blancos a indígenas; de padres a hijos; de los medios a los receptores. Porque todas estas relaciones se entretejen unas con otras, y cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría. (1989, p. 324)

Desde la óptica de García Canclini, en el concepto “popular” se entrelazan lo tradicional y lo moderno y, lo “popular” opera a través de lo “masivo”. En esta línea, en



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

Por un lado, (...) un saber científico y tecnológico (microelectrónica y telecomunicación) que reorganiza los procesos productivos, su sentido cultural, y, junto con la monopolización del capital industrial y financiero, concentra en una pequeña minoría el conocimiento necesario para el control social; y (por otro lado), una producción –por parte de ese mismo sistema informacional y electrónico– de nuevas redes de comunicación masiva que están reordenando la vida comunitaria, usando a veces las tradiciones locales, los saberes folclóricos, pero subordinándolos a la lógica de la industria cultural. (García Canclini, 1987, p. 3)

El problema de lo “masivo” no se halla en la cantidad de información que circula, sino en la desigualdad entre los emisores y los receptores de los bienes culturales. Existen producciones industriales de representaciones populares, pero el agente cultural “popular” podría estar excluido del ámbito de producción, o, si no lo está, debe adaptarse a los imperativos performáticos y posibilidades de alcance de lo masivo. En ese sentido, lo “masivo” es, en gran medida, una condición que a la vez restringe y permite la producción cultural latinoamericana, integrándola a la lógica del éxito comercial y las industrias culturales, y, al mismo tiempo, posibilita su difusión a través del acceso a medios de masificación.

Es así como, para esta investigación, resulta clave la confluencia de las perspectivas teóricas de Bourdieu y de García Canclini, en tanto para aproximarse al campo cinematográfico peruano, desde los casos de cineastas regionales, es crucial reconocer la tensión entre las brechas y desigualdades estructurales del país; pero también es necesario reconocer el flujo de la producción y consumo de cineastas regionales en el contexto cinematográfico sin una mirada de desigualdad transversal. De esta manera, pretendo articular una visión que integra la libertad creativa de los cineastas regionales en una sociedad peruana con desigualdades que, a su vez, enmarcan y condicionan dicha libertad.

## **5. El lugar de tres cineastas regionales en el campo cinematográfico**

Este capítulo está dividido en dos secciones sobre los hallazgos identificados. Primero se presenta una mirada general de la situación del campo cinematográfico en el Perú; posteriormente se ahonda en el *habitus* de los tres cineastas seleccionados, como casos del panorama general del cine regional peruano.

### **5.1 Enfoques y agentes: radiografía básica del cine peruano**

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

campo cinematográfico peruano en términos de presencia, protagonismo y taquilla. No obstante, las producciones nacionales se han formado un espacio importante, aunque limitado, durante la última década. En la siguiente tabla, presento las diferencias entre las proporciones de consumo de cine nacional y extranjero entre 2007 y 2018.

**Tabla 1.** *Indicadores de consumo cinematográfico en el Perú (2007-2018)*

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

Fuente: Ministerio de Cultura, 2017; Chávez, 2019. Elaboración propia.

Como vemos, entre 2007 y 2018 se tiene, en promedio, que por cada largometraje nacional estrenado se estrenan dieciséis largometrajes extranjeros, y, entre 2007 y 2015, por cada millón de entradas de cine nacional vendidas existen dieciséis millones de entradas de cine extranjero que también han sido vendidas. Tales proporciones dan cuenta de un campo donde las limitadas producciones nacionales compiten con las abundantes producciones extranjeras en pantallas multicines que, a su vez, tienen una maquinaria de promoción y distribución ampliamente mayor, lo cual deja a las producciones nacionales en fechas y horarios de exhibición usualmente marginales. Las producciones nacionales se encuentran, entonces, en una posición desfavorable frente a los agentes internacionales, principalmente de Hollywood, dentro del campo cinematográfico nacional: tienen menos oportunidades de exhibición, distribución formal y, por lo tanto, menos oportunidades de presencia social, de generar taquilla y garantizar su propia sostenibilidad.

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

**Tabla 2.** *Exhibición de cine regional en multicines*

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

Fuente: Ministerio de Cultura, 2017. Elaboración propia.

Si bien existe una leve tendencia tanto al alza de las exhibiciones de cine regional, así como de la continuidad de estas en pantallas multicines desde 2004 hasta 2015, esta aún es desfavorable frente a los largometrajes nacionales “no regionales”, los cuales también han aumentado su producción y exhibición. Esta curva puede explicarse por la aparición de nuevos realizadores independientes y los apoyos del Ministerio de Cultura, que, entre 2006 y 2015, entregó dieciséis premios de incentivos económicos específicamente para el desarrollo de largometrajes de cine regional y nacional en general. A pesar de que cuantitativamente el cine regional peruano tiene una producción diversa y sostenida, sus agentes –y, por lo tanto, sus filmes– se encuentran, en principio, en el espectro más desfavorable del campo cinematográfico en materia de posibilidades de exhibición, y, con ello, presencia, ingresos y ciertamente legitimidad.

## **5.2. Hallazgos: El habitus de tres cineastas regionales**

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

### **5.2.1. Posiciones sociales: de la sierra rural a la sierra urbana**

Las posiciones sociales de los cineastas deben ser entendidas como las condiciones dadas de la realidad social que moldean sus prácticas y creencias, sus predisposiciones, impulsos y razonamientos. Tanto las experiencias de las migraciones del campo a la ciudad, en particular de la sierra rural a la sierra urbana del Perú, como el contexto de violencia política<sup>3</sup> (1980-2000) cobran aquí especial relevancia. Dicha transición cultural supuso un imaginario de ciudad como espacio de desarrollo a la vez distante y ajeno que condujo a un proceso de enajenación de sus costumbres locales. Como lo indican nuestros interlocutores, tanto las posiciones sociales de Jaime Huamán, Jacqueline Riveros y

3 El conflicto armado interno, de acuerdo con la Comisión de la Verdad y Reconciliación, fue el de mayor extensión e impacto de la historia republicana del Perú, con aproximadamente más de 69 mil víctimas (2008).

Flaviano Quispe están marcadas por estos fenómenos. En la siguiente cita, Jaime Huamán recuerda un imaginario de ciudad centrado en el desarrollo educativo, y como un espacio más seguro en un contexto de terrorismo.

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

Como vemos, la decisión migratoria fue tomada por la generación de sus padres o abuelos. Las razones principales fueron el deseo de los padres por la educación de sus hijos y la búsqueda de un trabajo comercial. Este fenómeno se ubica en un contexto de miedo generalizado por el conflicto armado interno. El imaginario de ciudad aparece en contraposición a una ruralidad en decadencia en la que escasean las oportunidades de desarrollo. Así, se trata de cineastas que se insertan en la primera generación de familias que socializa en la urbe. Como vemos a continuación, los cineastas adscriben a este proceso una enajenación de sus costumbres, sobre todo del uso del quechua: diglosia. La ciudad se asocia al uso del castellano como lengua dominante y al uso del quechua como objeto de burla. Jaime Huamán recuerda lo siguiente:

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

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

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

Sobre las posiciones sociales de los cineastas, podemos afirmar que se traducen en experiencias de vida cuyo común denominador es el fenómeno de las migraciones de finales del siglo XX. No son los propios cineastas, sino sus padres o abuelos quienes toman la decisión de migrar de la sierra rural a la sierra urbana. Esta situación configura en los

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

### **5.2.2. Disposiciones sociales: familia, educación y trabajo**

Las disposiciones sociales identificadas en esta investigación deben ser entendidas como los factores potenciadores en la vida de los cinéastas que los llevaron a ejercer su vocación. Estas disposiciones han sido ordenadas a través de tres categorías que emergieron de las entrevistas: disposiciones familiares, educativas y laborales. Antes de entrar en ellas, es preciso mencionar que, para el caso de los tres cinéastas identificados, las influencias cinematográficas que los marcaron desde la niñez hasta el día de hoy son variadas. No se trata de un cine desconectado del entorno global. Es decir, si bien el cine de terror ayacuchano y el trabajo contemporáneo de sus colegas son unas de las principales influencias, también lo son los filmes extranjeros que se exhibían en los exitosos cines de sus infancias o a los que accedieron a través de los DVD piratas. Películas como *westerns* estadounidenses, melodramas mexicanos, taquilleras hollywoodenses o incluso cine de autor aparecen como las referencias de estos cinéastas.

El propósito de señalar aquello es concebir desde ya al cine regional como un fenómeno integrado tanto a las lógicas globales como locales de la producción cultural. En otras palabras, el cine regional opera en una matriz de hibridación cultural. Las siguientes citas de Flaviano Quispe y Jacqueline Riveros ilustran mejor esta idea.

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

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

Respecto de las disposiciones familiares, se evidencia una herencia cultural familiar ligada al trabajo comercial. Las disposiciones educativas, en cambio, funcionan como canalizadoras de la vocación crítico-artística. Finalmente, las disposiciones laborales representan la bisagra clave entre su trayectoria de vida y su inserción al campo del cine<sup>4</sup>. Todas estas disposiciones son instancias previas a su primera realización cinematográfica. En el caso de Jaime Huamán y de Flaviano Quispe, las disposiciones familiares condensan también una ética de trabajo comercial orientada a solventar los problemas económicos en el hogar. En el caso de Jacqueline Riveros sucede lo mismo, pero también aquí las disposiciones familiares son de especial relevancia en tanto se condensan influencias de una ética de trabajo comercial, un acercamiento al campo creativo y un compromiso humanista:

Mi papá, que era de familia de negociantes, siempre ha estado involucrado en el comercio. Antes de tener el negocio de serigrafía, hacía confecciones, y los hijos ayudábamos en eso. Íbamos a la feria a vender los productos. Yo siempre he estado involucrada en lo que es el negocio y manejo de personal. Además, también me inculcó la lectura, eso ha incidido en lo que hago. Mi papá es acérrimo lector, desde pequeño nos ha inculcado leer cuentos e historias. Nos compraba libros. Mi mamá, como era docente rural, nos enseñaba bastante lo que es la responsabilidad y el respeto. Ella viajaba mucho a los pueblos rurales, siempre se identificó con nuestra cultura. (Jacqueline Riveros, Huancayo)

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

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

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

---

4 Para profundizar más en la relación de los cineastas con sus principales modalidades de realización y exhibición, incluyendo su relación con el Estado, consultar "Las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico peruano: los casos de Jacqueline Riveros, Jaime Huamán y Flaviano Quispe" (Gutiérrez, 2021), disponible en <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/20662>

Además, resulta clave señalar la ausencia total de escuelas de cine en las regiones andinas del Perú. A pesar de que Flaviano Quispe haya ejercido su vocación en las artes escénicas y Jacqueline Riveros posee un título superior en una facultad de comunicaciones, ninguno de los cineastas ha tenido alguna formación continua e institucional en el lenguaje cinematográfico. Las disposiciones laborales, finalmente, representan un factor decisivo en el devenir de los cineastas, pues permitieron directamente su ingreso al mundo del cine. El nexo clave con el cine fue el contacto directo con los aparatos y saberes técnicos de la televisión y la radio. En las siguientes citas Jaime Huamán y Flaviano Quispe comentan al respecto.

Yo trabajaba haciendo locución en una emisora radial, y conocí a una persona que en ese tiempo tenía un proyector multimedia, y además traía películas (...). Esta persona me dijo que vuelva a proyectar las películas en el mismo cine. Me atreví, pero para que la actividad fuera un éxito fui a mi instituto donde estudiaba enfermería para ofrecerles una especie de actividad profundo (...) Yo me encargué de la organización del evento, del proyecto, del local, de la publicidad. El evento funcionó bien, ganamos dinero ambos. Ese fue el primer paso para entrar al mundo del cine. (Jaime Huamán, Abancay)

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

Por un lado, el factor bisagra es determinante y común entre los cineastas para ingresar al mundo del cine. Este consiste en la exposición y uso de las Tecnologías de Información y Comunicación por medio de las disposiciones laborales<sup>5</sup>. Jaime Huamán ingresa al mundo cinematográfico desde una perspectiva de distribución comercial, y Flaviano Quispe lo hace desde una perspectiva artística. No obstante, para ambos casos, el detonante clave es el acceso a los aparatos tecnológicos de comunicaciones. Por otro lado, las disposiciones familiares y educativas configuran un compromiso crítico-artístico y una ética de trabajo comercial. Precisamente, ambas cualidades representan los dos enfoques de realización del cine.

Finalmente, es la ilación de estas tres disposiciones sociales la que propicia la aparición de la vocación y desarrollo profesional de estos cineastas. En suma, tanto las posiciones como las disposiciones sociales impulsaron el acercamiento al mundo del cine en nuestros interlocutores. Las posiciones sociales se corresponden con los imaginarios y representaciones presentes en los filmes –como veremos en la siguiente sección–, mientras que las disposiciones sociales se corresponden con las condiciones que hicieron posible su realización.

5 Para profundizar sobre la relación de los cineastas participantes con la tecnología como facilitador de la posibilidad de hacer cine, consultar “Las luchas por la legitimidad en el campo cinematográfico peruano: los casos de Jacqueline Riveros, Jaime Huamán y Flaviano Quispe” (Gutiérrez, 2021), disponible en <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/20662>.

### 5.2.3. Producciones simbólicas: discursos sobre el campo cinematográfico

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

Con respecto a la concepción que tienen los cineastas sobre el panorama del cine que se consume y produce en el Perú, Jacqueline Riveros destaca la necesidad de aumentar las producciones nacionales con inclinación crítica y de formar a las audiencias para que asistan a estas exhibiciones. Por su parte, Jaime Huamán reconoce que las producciones nacionales también pueden ser de inclinación meramente comercial. Así, ambos cineastas señalan las dos aristas fundamentales del cine: la inclinación artística y la rentabilidad del producto. Flaviano Quispe critica, a su vez, a las producciones hollywoodenses que se consumen en Lima y señala que sus propuestas de inclinación crítica y trágica interpelan más al espectador por su realismo social.

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

Podemos apreciar la distancia que marcan los cineastas identificados con el cine hollywoodense. Este es considerado, en términos generales, como una solución feliz y falsa a los problemas reales de los peruanos. Flaviano Quispe destaca el género trágico de su cine como una síntesis más verosímil a sus condiciones adversas. Jacqueline Riveros considera que en Lima existe un cine nacional que imita la tendencia hollywoodense alienante de sus costumbres locales. Jaime Huamán, por su lado, comprende que las producciones cinematográficas pueden orientarse más al ámbito comercial o al ámbito artístico. Aquello que diferencia sus producciones de “las de Lima”, en sus palabras, es el equipo de trabajo y los saberes técnicos. Con respecto de las emociones, narrativas e ideas que los cineastas quieren generar en su público, Flaviano Quispe señala la potencialidad del cine en la cohesión de una nación fragmentada. Jacqueline Riveros lucha por recuperar la desvalorizada identidad quechua. Jaime Huamán, por su lado, busca generar la reflexión en torno a una sociedad desigual en la que “los más pobres son los que sufren más”.

Nosotros queremos generar reflexión con nuestras películas sociales. Somos nosotros, los más pobres, quienes sufrimos más. Por ejemplo, con la película *El destino de los pobres 2* hay un mensaje profundo. Se muestran dos sociedades, una donde hay niños que no tienen nada que comer ni donde vivir, y otra sociedad donde están todos los niños con



comodidades, ellos tienen que comer y los padres dan las facilidades. Del otro lado, son huérfanos, tienen que recoger frutas malogradas para comer algo. He escuchado que las mamás que ven la película les hacen comentarios a sus hijos del tipo “ya ves, hijo, qué pasa cuando no tienes que comer, tienes que agradecer y valorar lo que damos en casa”. Ese es el objetivo, sensibilizar, hacer ver que cuando no tenemos nada se hace difícil la vida (...) En *Por culpa del maldito licor*, también de género social, nuestro objetivo fue mostrar cómo se destruye la persona cuando no solo el vicio, sino la enfermedad del alcoholismo destruye a una familia. Nuestro objetivo es sensibilizar y hacer ver la realidad como es. (Jaime Huamán, Abancay)

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

Nosotros estamos en contacto con la cultura ancestral y milenaria de nuestros antepasados, los pobladores originarios de estas tierras. Eso es algo que los cineastas limeños, por más talentosos que sean, no van a poder ofrecer jamás. Pietro Sibille haciendo de locutor en Ayacucho no es verosímil, no es creíble. Es como poner actores hollywoodenses con chullo y que actúen como peruanos. Para el público, la película era una novedad porque veían nuevos rostros con temáticas que se aproximaban a sus vidas, historias identificables. Aun teniendo errores de calidad, imagen, errores de narrativa y sonido a la gente no le importaba, se enganchaban con la historia. El perfil de espectadores de *El abigeo* era de clase baja. En Arequipa o Tacna venían de la periferia, gente que ha migrado, o de zonas rurales, a buscar nuevos horizontes. Muchos salían acongojados, porque recordaban su niñez, su realidad que habían dejado años atrás y que ahora vivían en una ciudad como esta. También se identificaban con los actores, había verosimilitud, personificaban a cada uno de los actores o personajes. Los actores no eran conocidos, eran propios del lugar, eso fue importante. No había actores de Lima que se ponían un chullo o un poncho, o que araban la tierra. Era todo más creíble. (Flaviano Quispe, Juliaca)

Podemos observar que los cineastas marcan también una diferencia y distancia entre su trabajo y el de los “cineastas limeños”: la experiencia de vida. Es decir, las posiciones sociales ligadas a la lengua quechua, las migraciones, las falencias económicas, el conocimiento de sus propias culturas, el fenotipo y la influencia geográfica andina sobre sus vidas. No obstante, este discurso de la verosimilitud que reclama el derecho de (auto)representación presenta algunos sesgos importantes. Por ejemplo, en su gran mayoría, este cine es realizado por hombres, situación que oculta el punto de vista femenino. Jacqueline Riveros se sitúa como una de las pocas cineastas mujeres en este ámbito. En su opinión, este tipo de cine está poblado de hombres que expresan un punto de vista más centrado en la violencia y dejan de lado el protagonismo de la mujer en su aspecto emocional más íntimo.

*Yawar Huanca* es una ventaja porque me ha permitido ser vista como otra realizadora, nadie me hubiera tomado en cuenta. Hay mujeres que hacen cine, pero, si su trabajo no es pasable, van a seguir escondidas. He conversado con mujeres realizadoras y me alegra bastante, yo creo que como realizadora todavía es difícil poder llegar a esto, salir y mostrar nuestros trabajos (...) No encuentro acá en Huancayo chicas que hacen cine, hay

interesadas, pero no dedicadas. Si eres mujer y ves un trabajo audiovisual, te das cuenta si lo hizo un chico o una chica. Sí hay diferencias, el pensamiento y visión son distintas. Mis colegas hacen películas bien violentas, como si estuvieran en la guerrilla, son de acción, de asaltos, de delincuentes. Todo el tiempo no vamos a mirar eso, claro, es su forma de querer mostrar algo, pero también hay partes más íntimas que podemos mostrar, por ejemplo, a la mujer siendo madre, enamorada, trabajadora; tal vez yo pueda aportar en eso, es en lo que he estado pensando últimamente (Jacqueline Riveros).

Los cineastas reclaman un derecho de (auto)representación que inscriben en un imaginario de nación dividida y centralizada en Lima. El cine aparece como una herramienta que les permite fomentar la identidad y denunciar sus condiciones sociales. Este reclamo de representación se sustenta en las biografías de los cineastas que expresan una violencia estructural. En ese sentido, las disposiciones sociales de los cineastas –familiares, educativas y laborales– en conjunto con sus influencias cinematográficas, son disposiciones híbridas. Es decir, imbrican identidades y tradiciones andinas, procesos socioculturales, acceso a tecnologías en el marco de la revolución digital, e influencias cinematográficas transnacionales. Estas disposiciones híbridas entrelazan tradición y modernidad, costumbres locales y prácticas globales (García Canclini, 1989).

En líneas generales, podemos afirmar que las posiciones sociales de los cineastas responden a estructuras de violencia y desigualdad, propias de una nación poscolonial que produce sujetos subalternos (Portocarrero, 2014). Las particularidades de esta subalternidad, en nuestro caso, se revelan en un proceso migratorio de la sierra rural a la sierra urbana en busca de mejores condiciones de vida. Esta situación es ajena a una modernización descentralizada de sus servicios públicos, lo cual arroja a los ciudadanos a generar una economía subterránea como modo de vida (Matos Mar, 2010). Ahora bien, resulta distintivo que este proceso migratorio se haya mantenido en un territorio donde los cineastas, si bien sufrieron la enajenación de su cultura, encuentran mejores condiciones de resistencia frente al fenómeno de “acriollamiento” más intenso en las ciudades costeñas (Quijano, 1980).

Los cineastas, si bien sufren la enajenación de sus costumbres locales en la ciudad, permanecen territorialmente cerca de sus familiares y tradiciones. Esto propicia un ambiente de resistencia y denuncia desde los propios territorios andinos hacia las propias poblaciones andinas. Podemos afirmar, entonces, que las disposiciones sociales de los cineastas responden al fenómeno de hibridez cultural. Este ocurre en la década de 1960: intercambio de culturas diferenciadas que generan una nueva identidad. Para el caso de América Latina, la tradición y las tecnologías, el folclor y la industria se combinan dando lugar a las culturas híbridas (García Canclini, 1989).

En síntesis, en las luchas simbólicas expresadas en el perfil de los cineastas en búsqueda de legitimidad se encuentran en tensión dos dinámicas sociales. La primera ejerce una violencia estructural que recae sobre ellos en sus posiciones sociales, y la segunda propicia un espacio de estrategias de resistencia a esa estructura a través del fenómeno de hibridez cultural visible en sus disposiciones sociales. Es decir, las luchas por hacerse de una posición legítima en el campo cinematográfico pasan antes por situaciones adversas propias de un país centralizado; sin embargo, esas situaciones se convierten también en detonadores de

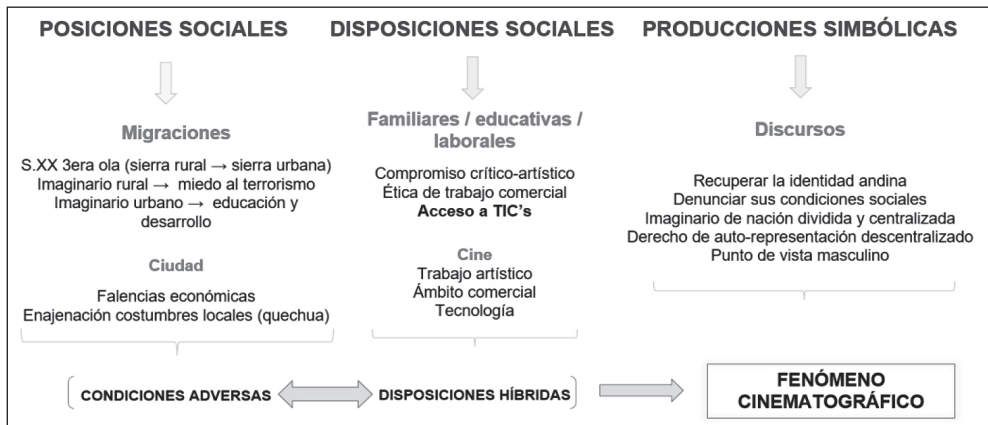
creación cinematográfica. Así, estos cineastas están expuestos a disposiciones sociales que les abren caminos para expresar sus condiciones adversas a través de sus filmes.

Las condiciones de resistencia sobre el “acriollamiento”, dado el fenómeno de migración de la sierra urbana a la rural que experimentan, encuentran un espacio de representación en sus producciones simbólicas. Estas últimas pretenden idealmente recuperar la identidad y denunciar sus posiciones sociales, presuponen un imaginario de nación dividida y centralizada, y sus realizadores reclaman un derecho de (auto) representación descentralizada. Estas características hacen de este fenómeno cinematográfico un acontecimiento inédito en el campo, tomando en cuenta además que no se trata de agrupaciones de cineastas, como el modelo del Grupo Chaski o la Escuela de Cusco, sino de diferentes individuos que aparecen individual, desorganizada y simultáneamente hace más de veinte años.

En este punto, hemos podido dar un panorama general del cine regional peruano a partir de los tres cineastas seleccionados, ya que, si bien este corpus cinematográfico es mucho más complejo y diverso, nuestros interlocutores son agentes regionales vigentes y representativos del cine del sur andino peruano.

Así, presentamos como conclusión el siguiente esquema que resume los hallazgos de este artículo.

**Esquema 2: El *habitus* de tres cineastas regionales**



Fuente: Elaboración propia.

En conclusión, se ha identificado que los *habitus* de los tres cineastas están configurados por: sus posiciones sociales, especialmente por los procesos migratorios hacia las ciudades y sus efectos; sus disposiciones sociales, ligadas a los ámbitos familiares, educativos y laborales y al acceso a las TIC como facilitadoras de la posibilidad de hacer cine; y sus producciones simbólicas, que configuran los discursos que los cineastas reflejan en sus obras cinematográficas y que, a su vez, están ligadas a los dos puntos anteriores desde sus vivencias personales. Estas tres condiciones son, en su mayoría, adversas y consisten en la escasez de oportunidades de desarrollo cinematográfico presentes en las regiones donde viven y trabajan nuestros interlocutores, los cineastas regionales del sur del país, incidiendo en su posicionamiento dentro del campo cinematográfico nacional.

## Referencias bibliográficas

- Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Universidad de Lima.
- Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Bustamante, E., y Luna-Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples: El cine regional peruano*. Universidad de Lima.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2008). *Hatun Willakuy: versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (1era ed.). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cinencuentro (s.f.). *Entrevistas*. <https://www.cinencuentro.com/categorias/entrevistas/>
- García Canclini, N. (1987). *Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular?* Federación Latinoamericana de Facultades.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Matos, M. J., Castro, P. R., Silva, V. Y., y Pimentel, P. J. (2010). *Desborde popular y crisis del Estado*. El Comercio.
- Ministerio de Cultura. (2017). *Informe panorámico de las artes y las industrias culturales en el Perú Dirección General de Industrias Culturales y Artes*. INFOARTES. <https://cutt.ly/phqhsH>
- Noriega, B. J., y Morales, M. J. (2015). *Cine andino*. Pakarina Ediciones.
- Portocarrero, G. (2014). *Perspectivas sobre el nacionalismo en el Perú*. Pakarina Ediciones.
- Quijano, A. (1980). *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul Editores.
- Quinteros, A. (2011). Entretejidos de imágenes: encuentros, brechas y memorias latentes en el nuevo cine andino. *Imaginación visual y cultura en el Perú* (pp. 413-426). Fondo Editorial PUCP.