

A close-up portrait of a man with dark hair and glasses, looking slightly to the left. The image is dark and moody, with the man's face being the central focus. The glasses are dark-rimmed and reflect some light.

LA CORRUPCIÓN S

CINE PE

ENTREVISTA A RICARDO BEDOYA

Desde el CINE MUDO, con el MITO del bandolero, hasta la REPRESENTACIÓN de la "pendejada" en la SOCIEDAD peruana actual, nuestro ENTREVISTADO, autor de numerosos LIBROS sobre el CINE hecho en nuestro PAÍS, hace un recorrido de la PRODUCCIÓN audiovisual NACIONAL que sirve como REFLEJO de aquellas PRÁCTICAS y significaciones en torno a la CORRUPCIÓN.

★ JOSÉ CARLOS CABREJO

SEGÚN EL

RUANO

n estas últimas décadas se puede pensar en *Ojos que no ven* (2003) o *Caiga quien caiga* (2018) como miradas singulares sobre la corrupción en nuestro país. Pero ¿qué querían contar los primeros cineastas peruanos al respecto? ¿Cómo exponían la corrupción?

Habría que remontarse hasta la época silente, hasta *Luis Pardo* (1927), de Enrique Cornejo Villanueva. En la ficción, el personaje de Luis Pardo es un bandolero que defiende los intereses de la población. Se enfrenta al dominio abusivo de un hacendado y a su red de corrupción. Así, las autoridades provincianas se representan como un ente corrupto. La película se ambienta en la sierra norte del Perú, donde vivió el verdadero Luis Pardo.

En 1939 se realiza *Barco sin rumbo*, producida por la empresa Amauta Films. La trama criminal de esa película se centra en una historia de contrabandistas en el puerto del Callao. Las autoridades corruptas simulan no ver a los barcos que desembarcan sus mercaderías en unas lanchas que entran al puerto y evitan el paso por la aduana. Esta película marca el fin de la breve era de Amauta Films. Uno de los motivos del cierre de la empresa fue su incapacidad para afrontar los pasivos que trajo consigo la prohibición de *Barco sin rumbo*. La censura de la época la prohibió alegando que en el Callao no existía el contrabando. Esa decisión muestra la actitud negacionista del Estado y su resistencia a reconocer la existencia del delito. Lo usual es que el delito esté vinculado con la corrupción de funcionarios, sobre todo un delito como el contrabando, que requiere de funcionarios “ciegos”. La película se prohíbe por meses, lo que supone no poder resarcir los créditos obtenidos para la producción.

En el cine realizado en los Andes, ¿cómo se va articulando una mirada de la corrupción?

Es interesante esa representación en las películas de los años setenta, sobre todo en las de referente andino. Como las de Federico García, *Kuntur Wachana* (1977) y *El caso*

Huayanay: testimonio de parte (1981). En ellas, la corrupción está encarnada en los personajes de los funcionarios, representantes de un poder lejano e indolente: prefectos, subprefectos, alcaldes, todos apoyados por la iglesia católica. En esas películas, los sacerdotes avalan los gestos abusivos y prepotentes de las autoridades estatales y de los jueces que tienen detrás a los hacendados corruptores; los jueces prevaricadores que sentencian a los campesinos, mientras que la policía los reprime. *Kuntur Wachana* busca retratar el desarrollo de los movimientos campesinos en Cusco hasta la promulgación de la Ley de Reforma Agraria en 1969. Describe los lazos de corrupción que unen a jueces, policías y hacendados para mantener el *statu quo*.

El caso Huayanay narra un asunto de ajusticiamiento colectivo. Una comunidad campesina ejecutó a un abigeo, un *misti* que roba ganado y, además, viola a una niña. Se le aplica una sanción al estilo de *Fuenteovejuna*. Esa acción generó, en la época, un debate muy amplio sobre las diferencias entre el Perú formal y el real. A esos campesinos quechuahablantes se les juzgaba, en castellano y haciéndolos jurar ante un crucifijo, por homicidio, de acuerdo con las leyes de la República. Los acusan, juzgan y sentencian en otro idioma. El filme ilustra no solo un asunto de divorcio cultural, sino también de corrupción de las autoridades, sometidas a las voluntades de los poderosos. Similares conceptos son tratados por Federico García en sus “películas históricas”, como *Túpac Amaru* (1984) o *Melgar, el poeta insurgente* (1981). Ahí están los funcionarios virreinales venales y corruptos, como trazando una línea de continuidad entre los comportamientos de antaño y los de ahora.

Esta representación de la corrupción de las autoridades también se encuentra en la literatura indigenista clásica. En *Alegría*, en López Albújar. También en *Arguedas*.

En estas películas de Federico García, ¿consideras que la representación de la corrupción pasa por un maniqueísmo, uno además muy frecuente en su cine?

Estamos, como dice el título de *El caso Huayanay*, ante testimonios de parte. García estaba vinculado al Partido Comunista que apoyó al gobierno de Juan Velasco Alvarado, que llevó a cabo la reforma agraria. Las películas de García, sobre todo *Kuntur Wachana*, están impregnadas del espíritu de la primera fase del régimen militar, pero llegan tarde. Se estrenan con Morales Bermúdez en el gobierno. Esas

Foto:
Ricardo
Bedoya





Fuente: Oberon Cinematográfica

películas están animadas por los afanes reformistas y nacionalistas del gobierno de Velasco; toman partido por una causa política y descartan los grises.

Y yendo hacia una cineasta que también se aproxima a los Andes, pero bajo otras claves, como Claudia Llosa, ¿qué identificaciones al respecto en *Madeinusa*?

Madeinusa (2005) habla del poder sin restricciones, de su ejercicio autoritario. El alcalde, que es la autoridad del ficticio pueblo andino de Manayaycuna, ejerce un poder que le da el derecho de acostarse con su propia hija, luego de haber reservado su virginidad para él. La omnipotencia patriarcal como fuente de la corrupción más perversa.

Eso también se puede ver en algunas películas de terror andinas, como las de jarjachas ayacuchanas: las autoridades son monstruosas, el poder abusivo los lleva al incesto. Son expresión de un poder corrupto.

Foto:
Madeinusa

Respecto al retrato de la corrupción en el cine contemporáneo, ¿encuentras continuidades o matices con el del pasado?

Está la corrupción “blanda”, cercana a la picardía, esa pendejada que se celebra en muchas ficciones cinematográficas y televisivas. La pendejada del *sketch* cómico. El equivalente del arte de arreglárselas que vimos en tantas comedias a la italiana o en el cine español esperpéntico de los años cincuenta e inicios de los sesenta: cómo sobrevivir en la ciudad a partir de la picardía y el engaño. En *Nemesio* (1969) hay algo de eso. El personaje de Nemesio Chupaca (Tulio Loza) llega a Lima desde Abancay y tiene que demostrar que es más pendejo que el limeño. Es el “cholo de acero inoxidable”. Para lograrlo, mantienen determinadas formas de relación informal que podrían interpretarse como corruptas, aun cuando luzcan como benignas o hilarantes. Es el empleo del repertorio de la picaresca para mantenerse a flote y establecer un diálogo de igualdad aun con el que te discrimina. En películas más recientes, como *¡Asu mare!* (2013), también encontramos la idea del engaño benevolente.

En *Videofilia* (y otros síndromes virales) (2015), vemos este retrato de la tecnología que invade la realidad; y a través de collages, se establecen paralelos curiosos

entre internet y esa visión aberrante de la pantalla presente en los vladivideos.

Los vladivideos son puestas en escena que combinan actores naturales con un intérprete absolutamente histriónico: Montesinos y los mil ojos del doctor Mabuse. Conscientes y perversos, los videos se complacen en contrastar al villano y sus lornas. Es la puesta en escena de la corrupción, es la revelación del costado performativo de la corrupción. Esos videos conforman un catálogo de lo obsceno. Lo que debió quedar fuera de escena es descubierto, lo podemos ver y repetir. Se convierte en material de archivo. Y puede ser tan perturbador como las imágenes grabadas en hostales sin que las parejas lo sepan. Lo privado que, de pronto, se pone en escena.

¿Y qué te parece un título contemporáneo como *Caiga quien caiga* (2018)?

Hace apología de un personaje y lo convierte en un hombre blindado. El asunto de la corrupción es un pretexto para incorporar elementos de género, de *thriller*.

¿Tu sientes que después de la caída del gobierno de Fujimori empiezan a aparecer más películas que abordan la corrupción de los ochenta y noventa?

Aparecen películas que abordan otros asuntos también, como la memoria del conflicto armado interno y sus

secuelas. *Ojos que no ven*, de Lombardi, es la película que intenta trazar un retrato amplio, a la manera de una narración en red, de los personajes que se vendieron a Montesinos y a su jefe, el presidente de la República.

¿Cómo aprecias en la actualidad la representación de la corrupción en el caso latinoamericano?

Hay referentes como *Carancho* (2010), película del argentino Pablo Trapero, sobre los buitres que negocian con los seguros de accidentes. También está la mexicana *La ley de Herodes* (1999), que sigue una línea de crítica a la corrupción del poder que se remonta a *El compadre Mendoza* (1934), de Fernando de Fuentes, y se prolonga en *La sombra del caudillo* (1960), de Julio Bracho. En ellas vemos a políticos oportunistas y codiciosos, siempre acomodados a las circunstancias, al acecho de botines y prebendas. Pero casi ninguna película supera el gran retrato de la corrupción que dio Orson Welles en *Sombras del mal* (*Touch of evil*, 1958). Su personaje Quinlan es el corrupto esencial.

Foto:
Videofilia
(y otros
síndromes
virales)





Foto:
¡Asumare!

Fuente: Digitalspace



Fuente: Cineaparte

Cine peruano y corrupción, dos críticas

A continuación, dos críticas de las películas *Kuntur Wachana* (1977) y *Caiga quien caiga* (2018), cortesía del blog *Páginas del diario de Satán*, de Ricardo Bedoya. Las cintas tienen una diferencia de 41 años y, aunque representan distintas caretas de la corrupción, desarrollan una trama dentro de un marco político dictatorial. Mientras que la primera incorpora la reforma agraria de Velasco, la segunda se enfoca en los últimos días del fujimontesinismo.

***Kuntur Wachana, donde nacen los cóndores*¹**

Primer largo de Federico García Hurtado (Cusco, 1937), hasta entonces periodista y director de algunos cortos como *Huando, tierra sin patrones* e *Inkari*, que encuentran tropiezos para su exhibición pública debido a la censura de organismos estatales durante los días del gobierno militar (1968-1980).

Kuntur Wachana se filma por iniciativa conjunta de García y los campesinos de la Cooperativa Huarán, que deciden, en asamblea, financiar una película que narre la historia de su formación como organización comunal agraria. El guion se sustenta en los testimonios orales de los propios campesinos. El rodaje se inicia en 1975, pero la posproducción se extiende hasta 1977.

Kuntur Wachana, junto con el medimetraje *Runan caycu* (1973), de Nora de Izcue, da testimonio de la ideología de los sectores radicales que apoyaron las reformas emprendidas por la llamada primera fase del gobierno militar, en el periodo presidido por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975); sectores que se agrupan en la institución conocida como Sistema Nacional de Movilización Social (Sinamos).

Las propuestas de las cintas de corto y largometraje promovidas por Sinamos son proselitistas. Buscan trazar la línea de continuidad histórica de la lucha campesina contra gamonales y terratenientes en los Andes peruanos, conflictos que desembocan en la reforma agraria dictada por el gobierno militar en junio de 1969.

Kuntur Wachana empieza a producirse durante la etapa final del gobierno del general Velasco, cuando la escena política es dominada por sectores conservadores de las Fuerzas Armadas que se harían cargo de la conducción del Estado durante la llamada segunda fase de la revolución peruana, presidida, desde 1975, por el general Francisco Morales Bermúdez. Estrenada en 1977, en pleno proceso de desmontaje de las reformas, *Kuntur Wachana* aparece como el resumen, balance y liquidación de la experiencia de los sectores que impulsaron el proyecto más socializante de entre los permitidos por la ortodoxia del régimen.

La cinta busca recrear, a la manera de una crónica, la historia de las luchas campesinas en una región del Cusco, pero integrándolas a una simbología cosmogónica andina. Ella es explicada por el dirigente campesino Saturnino

Huillca, en una de las secuencias más logradas del filme:

En los tiempos antiguos, los cóndores habitaban estos riscos, respirando el viento, comiendo nieve y observando a los hombres. Por esta razón, los antepasados llamaron a esta montaña Kuntur Wachana ('donde nacen los cóndores'). Cuando el gran tiempo acabó por causa de un tal Pizarro, también los cóndores se perdieron; en la mano de la muerte se perdieron, escupiendo sangre, ennegrecidos [...]. Pero un día regresarán los cóndores haciendo resonar sus grandes alas y los hombres se levantarán del centro mismo de la tierra. Ni el nacimiento ni la muerte son importantes, sino la calidad de los días que vivimos. (García, 1977, 39:33-40:46)

Kuntur Wachana se emparenta con las propuestas de "recuperación fílmica de la memoria popular" o de descubrimiento de la historia sumergida de los pueblos andinos, en una línea desarrollada por el cineasta boliviano Jorge Sanjinés en películas como *El coraje del pueblo* (1971) o *El enemigo principal* (1973).

Como resultado de su peculiar modo de producción cooperativo, García asigna los roles centrales de la película a los propios comuneros. La historia de la comunidad es representada por los que la vivieron o sus descendientes. Ese aspecto de drama documental hecho a partir de datos y sucesos ocurridos apenas unos años antes, aparece, a primera vista, como el sesgo más atractivo de *Kuntur Wachana*.

Sin embargo, el tratamiento cinematográfico se asimila a formas representativas más tradicionales, por lo que deja escaso margen a la espontaneidad, las incertidumbres y los titubeos de un grupo humano que es filmado mientras recuerda los hechos pasados, pero frescos aún en su memoria y en la de sus antepasados. A diferencia del método de Sanjinés, preocupado por encontrar una dramaturgia alternativa —hecha

¹ Este artículo apareció originalmente bajo el título "Transcinema 2016: *Kuntur wachana (Donde nacen los cóndores)*" el 3 de diciembre del 2016 <<https://bit.ly/2HUGjXH>>.

Foto:
Kuntur
Wachana



Fuente: Tierra Inca

de dilatados planos secuencia, estilizados desplazamientos corales y protagonismo colectivo — para dar cuenta del conflicto andino, García sitúa a sus personajes en dos bandos marcados: por un lado, los gamonales, presentados a la usual manera dramática y definidos con los rasgos de una psicología sumaria; por el otro, los comuneros, de fisonomía borrosa, conducidos por líderes comunales con atributos de videntes, profetas o mártires.

En este punto, cabe oponerle a la cinta la objeción de José María Arguedas a la representación de hacendados e indígenas en cierto indigenismo tradicional: “el gamonal es presentado con expresión inhumana y feroz, y muestra al indio o en su miseria o en sus virtudes” (Arguedas, 1975).

La simbología cosmogónica de la revuelta campesina, expresada en el retorno simbólico de los cóndores o en las imágenes del torrente que arrasa los campos y encarna la marcha ineluctable del campesinado hacia el dominio final de su medio y sus tierras, apela a la iconografía y retórica de cierto cine soviético, en la línea de Dovjenko, de gestos épicos y arrestos líricos. El énfasis lo ponen los encuadres contrapicados que apuntan al cielo cargado de nubes: presagios de la tempestad que se cierne sobre los Andes. A esto se añaden las imágenes de las retamas, de la flora andina ondeada por la brisa, de la transparente atmósfera, de las nítidas y bien formadas nubes, de los ríos, y en torno de esos elementos naturales, o sobre ellos, el cadáver del líder, la acritud

del gesto, la descomposición de un orden tradicional, la ruptura con lo viejo y la promesa de violencias futuras.

Kuntur Wachana fue objeto de algunas críticas provenientes de sectores radicales y de militantes de grupos de izquierda, ya que, al final, mostraba el problema de la propiedad de la tierra en el Perú como un episodio cerrado por la reforma agraria, punto de partida histórico de un futuro sin tensiones. Tanto el tratamiento como los motivos de la cinta proclaman su adhesión a un clausurado momento de efervescencia reformista. *Kuntur Wachana* culmina, de modo triunfal, con el advenimiento de la reforma agraria, justificada en su necesidad histórica por las dilatadas luchas de los comuneros cusqueños, que se agudizan con el asesinato de dos de sus líderes, Mariano Quispe, hacia 1962, y José Zúñiga Letona, en 1969.

En el momento del estreno de la película, sin embargo, los conflictos agrarios eran una realidad cotidiana y las efusiones colectivistas de años antes eran ecos de un periodo clausurado.

En cualquier caso, Federico García aporta un punto de vista ideológico en el tratamiento del “tema andino”. Toma distancias de los afanes testimoniales de la Escuela del Cusco, de la colorista ingenuidad de *Kukuli* (1961), del maniqueísmo de *Allpa'kallpa* (1975), la fuerza de la tierra y del “compromiso” emocional de Luis Figueroa en *Los perros hambrientos* (1977). Asertiva en la exposición de sus convicciones, *Kuntur Wachana* aparece como una cinta de acento militante en el gesto y político en la intención.

Referencias

Arguedas, J. M. (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana* (Ed., Ángel Rama). México: Siglo XXI.

García, F. (director). (1977). *Kuntur Wachana* [película]. Perú: Producciones Cinematográficas Huaran.



Fuente: Télarama

Caiga quien caiga²

La patología del poder corrupto durante el llamado fujimontesinismo pudo haber dado origen a un relato apasionante. Justo lo que *Caiga quien caiga* no es. Todos los ingredientes estaban ahí, en potencia, listos para ser aprovechados por un realizador experto.

Algunos de los tratamientos y opciones posibles eran los siguientes:

Primero: el recurso a una modalidad del *thriller* que combina espectáculo con reflexión, intensidad dramática con una mirada sobre el contexto social o político. Y que espolvorea, de paso, fantasías conspirativas, miedos y paranoia. Acaso en el estilo del Costa-Gavras de la primera época o del Alan Pakula de los años setenta.

En *Caiga quien caiga*, las posibilidades de construir un relato de intensidad creciente o de mantener una mínima eficacia narrativa se quiebran por el carácter episódico de todo lo que ocurre. Ahí están, por ejemplo, las situaciones de amenaza al protagonista. Ellas se anuncian con las apariciones, en primer plano, de personajes que observan al procurador y a su entorno con mirada torva y expresión siniestra. Parece apuntarse el mecanismo del suspenso. Pero para que ese engranaje se eche a andar se requiere un clima progresivo que vaya tensando las expectativas hasta que irrumpa el hecho detonante. Eso no ocurre aquí porque el picadillo de incidentes que se acumulan diluye cualquier tensión. Lo que debe ser un pico dramático no es más que un hecho que se agrega, pero que está desgajado del conjunto. Por eso, el secuestro de la niña se convierte en un paseo filmado con un dron, y la amenaza del auto que embiste a la pareja parece el resultado de la maniobra de un conductor imprudente, como esos que abundan en Lima.

Segundo: la opción por el relato de pesquisa judicial, con líneas narrativas que entremezclan la investigación y el hallazgo de las pruebas con una reconstrucción ficcional que potencia el drama, la síntesis del dato fidedigno con el

² Este artículo apareció originalmente bajo el título "Caiga quien caiga" el 26 de agosto del 2018 <<https://bit.ly/2JUJvG>>.

Foto:
*Caiga quien
caiga*

punto de vista comprometido que opina y enjuicia. Una suerte de Francesco Rosi descubriendo los mecanismos corruptos del poder en la Italia de la posguerra. La película tampoco va por ahí a pesar de su insumo principal, el libro de no ficción de José Ugaz.

El desarrollo del personaje de Matilde —que pudo ser el eje organizador de la pesquisa, con su paso de la obsecuencia a la traición— es un buen ejemplo de cómo la película desperdicia la posibilidad de orientarse hacia el modo de "ficción documentada". Vemos al personaje por primera vez —en una escena de irresistible humor involuntario— mientras peina y acicala a su jefe. Luego, se explica —todo se explica en la película, con letras mayúsculas y en negrita— que es una pieza clave del tinglado mafioso y el procurador la cita para inducirla a la colaboración so pena de pasar un tiempo entre rejas. Y no hay más. Adiós personaje. Una cosa es recurrir a la elipsis y otra el choteo brusco.

Tercero: la requisitoria contra un sistema político podrido hasta el tuétano. Pero para eso se habría requerido personajes complejos y emblemáticos a la vez, furia expositiva, verbo exaltado, trazo fuerte, análisis crítico, destreza para trazar una auténtica fábula política, capaz de dar cuenta del ayer, pero señalando lo que nos pasa hoy. Veán, al respecto, la obra de Elio Petri.

Caiga quien caiga prefiere hacer una hagiografía. El procurador de la Nación es un personaje de una pieza, de gesto inalterable, certero en sus intuiciones, inmutable en su bondad y convicciones. Casi tan iluminado y evangélico como el Paolo de *Guerrero*, esa otra "estampita" del santoral reciente del cine peruano. Ante este "héroe positivo" no hay lugar para los contrastes.

Cuarto: el esperpento parece el estilo ideal para dar cuenta de un universo de grotescos fanticos con poder político, como ocurría en la comedia a la italiana de los años sesenta, desde Dino Risi hasta Nanny Loy. Pero aquí la distorsión no es una decisión de estilo. Es resultado de caracterizaciones sumarias, personajes de trazo grueso (como el de Jackie), estereotipos, situaciones de historieta.

La presencia de Miguel Iza, sin duda, destaca en esta película. Pero lástima que ese protagonismo no se sustente en un personaje de verdadera complejidad. ■