

# EL ESPACIO en el CINE PERUANO

Aunque de manera intermitente y no tan profusa, en el cine peruano también se han retratado esos lugares por los que solemos movernos. Muchos de ellos son espacios de encuentro; testigos de nuestra atropellada historia y de nuestras diferencias.

## Arenales y asentamientos humanos

Diego Arévalo

“Nosotros somos como la higuera, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados”. Así es como empieza uno de los cuentos más conmovedores de Julio Ramón Ribeyro, llamado *Al pie del acantilado*. El autor encontró una triste y hermosa metáfora entre dicha planta y las personas que pueblan los arenales que circundan nuestra ciudad. Estamos en el territorio de los olvidados. De aquellos migrantes que, como el pequeño Gregorio, llegaron a la capital en busca de una oportunidad y se vieron obligados a construirse un hogar en el cerro, porque, como dice uno de los personajes de la película del Grupo Chaski de 1984, es “una tierra que no le pertenece a nadie”. De a pocos, estos espacios han sido poblados por millones de peruanos del interior del país, que llegaron huyendo de la miseria y la violencia, para seguir encontrándola en medio del desierto.

Tenemos el testimonio de Gregorio, ese niño que emprende un viaje heroico desde su tierra y confiesa ante la cámara todas las dificultades a las que está expuesto. Él tratará de aprender y adaptarse al ritmo caótico de la ciudad mientras lo vemos caminar en

medio del arenal como si se tratase de un espejismo. Al igual que tantos, su futuro es desolador. Veinticinco años después, ese futuro, quizá, lo podemos ver en Joaquín, el protagonista de *Paraíso* (2009). Junto con sus amigos, crece en un territorio hostil -ya no es la policía ni los terroristas ni el propio paisaje, sino los pandilleros- y sin oportunidades. A diferencia de Gregorio, que vino a quedarse -no le quedó otra-, Joaquín realizará el movimiento contrario: terminará huyendo por las condiciones duras y nada esperanzadoras en un pueblo totalmente ingrato con sus habitantes. Ambas películas, de trato documental, nos dan una sensación de proximidad a los espacios y personajes que los habitan, y que resultan un valioso registro de tales realidades a través de nuestro cine.

Un caso ejemplar de lo que empezó siendo una barriada y terminó por convertirse en uno de los distritos más importantes es Villa El Salvador. Fue el lugar de residencia de la luchadora social María Elena Moyano. Su garra y compromiso con el pueblo le costaron la vida en manos del grupo terrorista Sendero Luminoso, y quedó documentada en *Coraje* (1998).



**MIS NORMAS**

1. Llegar temprano a la escuela.  
 2. Llevar cuaderno.  
 3. Respetar al profesor y al aula.  
 4. Llevar documentos.  
 5. Respetar a nuestros compañeros.  
 6. Saludar y despedir a mis maestros.  
 7. Compartir con mis amigos.  
 8. Respetar con nuestros alrededores.  
 9. Respetar nuestros útiles escolares.  
 10. Respetar a los mayores y a mi profesor.

Por otro lado, tenemos a Fausta, la protagonista de *La teta asustada* (2009), que recorre temerosa los caminos de tierra y vive en una de esas casas a medio construir con su tío. A diferencia de los filmes anteriores, aquí somos testigos de las costumbres —celebraciones que giran en torno al matrimonio, donde desfilan personajes en decorados que parecen sacados de un cuadro de Polanco— con cierta distancia y, eso sí, mucho sentido del humor. Pero ojo: muchas de estas costumbres, que reafirman la presencia de gente de lo más hondo del país, no necesariamente se corresponden con la realidad.

Espacios de pobreza, frustraciones, olvido, de nuevas formas culturales, pero, sobre todo, de violencia. Inevitable, sin embargo. Como un árbol reseco y solitario que se obstina en crecer sobre la arena, como la higuera.

## Escuelas

Mónica Delgado

A simple vista, pareciera que la escuela como espacio ha sido representada muy poco en el cine peruano. No vamos a encontrar escenas que muestren a la escuela de manera sublime como en las películas de François Truffaut, ni aquellas que evocan a la institución educativa como ente de concreción del mal o del abuso, como la que aparece en *El joven Törless* (1966), de Volker Schlöndorff, y que asomó por el cine peruano por única vez, en los ochenta, a través de *La ciudad y los perros* (1985), de Francisco Lombardi. La escuela como espacio para la motivación para la arbitrariedad, repetición de los prejuicios, discriminación e intolerancia.

Quizás sea más fácil hallar ‘modelos’ de maestros en el cine peruano, como el viejo adoctrinador de robos de *Juliana* (1988), el preso ilustrado de *Alias La Gringa* (1991), o el incauto asaltado en *El premio* (2009), de Chicho Durant, pero ese es otro tema. La escuela no ha sido tópico de interés o locación más amplia en el cine nacional.

En el cine peruano reciente aparecieron algunos ejemplos, muy breves, como *Las malas intenciones* (2011), de Rosario García-Montero, donde la pequeña protagonista da rienda suelta a su imaginación, a partir de su fijación

por las figuritas de los héroes nacionales, precisamente motivada por alguna frase mencionada durante una clase. Pero se trató solo de un atisbo que ayuda a despegar la trama.

En *Chicama* (2012), de Omar Forero, la escuela sí cumple un papel fundamental, ya que se convierte en el sistema problemático que acoge a los dos profesores, sin ser solo un telón de fondo. La escuela aparece como un entorno dejado al azar, sin liderazgos, donde los docentes se van a topar con situaciones propiciadas por la burocracia, el centralismo y la inequidad. Los docentes que van a las zonas rurales suelen ser los más jóvenes y sin experiencia, los que de alguna manera deben pagar el llamado ‘derecho de piso’, si es que desean acceder a un colegio urbano y más cercano, y eso es lo que precisamente parece reflejar *Chicama* al inicio, para luego ahondar en el retrato del joven profesor que ocupa un cargo en la sierra de La Libertad.

En *Chicama*, Forero se concentra en registrar unos días en la vida de este joven docente, y para ello incluye algunas escenas con actores de la zona, estudiantes en una escuela rural, que a modo de testimonio van narrando su cotidianeidad o simplemente se

muestran atentos a la clase. La escuela de *Chicama* no es un colegio común y corriente, se ubica en una plaza de pueblo, tiene varios salones, tiene un director y una infraestructura deficiente, que hace que los profesores casi compartan un aula dividida por una suerte de pared de *triplax*. Quizás *Chicama* refleja bien esa distancia entre docentes y estudiantes, sobre esas brechas sentimentales que han terminado apagando el interés por retratar de manera distinta los recreos, el tiempo de relajo, o la intimidad dentro de las aulas.

## Discotecas

Diego Arévalo

Concurrida en su mayoría por jóvenes, es uno de los mejores lugares para que el cine —a través de la energía transmitida por la música, las luces multicolores, el baile, los decorados, los cuerpos— se exprese cautivando nuestros sentidos. En este espacio cerrado y bullicioso, en el que abundan el alcohol y la droga, dúo satánico, los jóvenes bailan las canciones de moda —recordemos la famosa ‘carne radioactiva’ a la que se refiere el Diablo, interpretado por Silvia



► *Las malas intenciones*



Pinal, en *Simón del desierto* (1965), de Buñuel, y que, de alguna manera, profetizó los tiempos actuales de cuerpos convulsos que se agitan al ritmo de la electrónica y del reguetón— para divertirse con el exceso. En esta realidad, los espectadores podemos reconocer y distinguir a toda una generación.

Un ejemplo de ello es la que fue en su momento una de las películas más polémicas y taquilleras del cine peruano: *No se lo digas a nadie* (2006). Marcada por el tema homosexual, el espíritu noventero se siente a través de la música: el reencuentro de la pareja en la discoteca de Miami con su tema favorito, *El amor después del amor*; ilustra una situación en la que quizás más de uno nos hemos encontrado; o Meier y Maguil haciéndose ojitos con las enamoradas al lado, mientras se escucha *Mi auto era una rana*, de Pedro Suárez-Vértiz.

O cómo olvidar la desmesura juvenil en *Bala perdida* (2001): el grupo de amigos que sueña con su 'juergaza' en el Cusco. Mientras escuchamos los consejos de Charlie —ese gurú sexual encarnado por Aristóteles Picho— a sus 'cachorros' en algún antro de la ciudad sagrada, después de un 'tiro' de cocaína tras otro, y apoyados a través de un

montaje esquizofrénico, ingresamos en el 'mundo Salvini' —ese de personajes alucinados e irreverentes—, donde lo grotesco es un verdadero carnaval de cuerpos exóticos.



*Días de Santiago* ◀

Mientras que en ambas películas percibimos a una clase social despreocupada y hedonista que se divierte por hastío, donde los personajes logran mezclarse con su entorno, en la ópera prima de Méndez ocurre lo contrario. En *Días de Santiago* (2004), el protagonista observa el espacio como si estuviera en pleno operativo en la selva, en el tiempo de las misiones y las emboscadas: reflexiona, juzga, analiza, “saca su línea y arma su estrategia”, como diría él. En la pista de baile reconoce a su presa y, acompañado por esa voz en *off* ronca, logra visualizar su fracaso y replantearse la situación. Esta vez lo hace bien, resulta ‘ganador’. Pero aquellos dos intentos no han sido otra cosa que una proyección propia de los hombres que se la pasan cavilando y que, por eso mismo, nada hacen, ya que el pensamiento es un freno para la acción inmediata. Santiago, al contrario del resto, no consigue dar el primer paso, sacarla a bailar, producto de la alteración mental que ha sufrido al cambiar radicalmente de entorno y en la que parece imposible creer: “Aquí tres de la tarde, día de semana y mira: todos bailando, fumando, chupando, pasándola bien. Toda la juventud limeña. Todo el futuro del Perú”.

## Canchas de fútbol

*Nicolás Carrasco*

El fútbol, siendo el deporte más popular en el mundo, no ha sido ampliamen-

te representado en el cine. Esto se debe a su poca fama en los Estados Unidos, que históricamente ha representado otras disciplinas más sonadas en el país, entre las que se excluye al deporte

rey. El director alemán Wim Wenders, con su película *El miedo del portero ante el penalti* (1972), se acercó a este mundo. Una película como *Escape a la victoria* (1981) también lo intentó. En años recientes, la trilogía de películas *¡Gol!* (2005-07-09), de Danny Cannon, trató directamente el mundo alrededor del fútbol, con mucho éxito de público.

El cine en el Perú, a pesar de ser este un país muy aficionado a tal deporte, ha tocado el tema de manera muy indirecta. En los años setenta se dio un primer acercamiento en *Espejismo* (1972), de Armando Robles Godoy, donde uno de los dos niños protagonistas sueña con ser jugador profesional, contra los deseos de su madre. El partido de fútbol aquí se juega sobre arenales y está representado mediante ralenties que estilizan las jugadas, muy a la manera de su autor, haciéndolas muy bellas y acercándolas casi a la danza.

Una película de la misma época, *Cholo* (1972), de Bernardo Batievsy, productor de *Espejismo*, cuenta la historia de Hugo Sotil, estrella del fútbol peruano de esa época y una de sus figuras históricas más reconocibles. La película, paradójicamente, muestra poco fútbol. Lo poco que se ve tiene la originalidad de mostrar un trabamiento cámara en mano, con la cámara en la misma cancha y muy cerca de los jugadores y en constante movimiento. Lamentablemente, a la última secuencia del partido se le da un tratamiento despersonalizado, como si se estuviera viendo el partido desde la televisión,



acompañada por algunos planos del público.

Francisco Lombardi, quien también trabajó como dirigente en un club local, se aproximó a las canchas de fútbol

vez, se alinea al heterogéneo imaginario nacional del deseo: charapita, blanchita o *vedette*.

Francisco Lombardi presenta un encuentro amical en una cantina, que



▶ *Pantaleón y las visitadoras*

en *Bajo la piel* (1996). En la secuencia inicial, previa al descubrimiento de un cadáver, vemos a unos niños jugar en el arenal de un pueblo joven. Aquí, a diferencia de *Espejismo*, la puesta en escena fragmenta los cuerpos de los niños, con un montaje muy picado.

Para terminar, un ejemplo más reciente es *Peloteros* (2006), de Coco Castillo, película que, a pesar del nombre, también muestra muy poco de este deporte. Y lo que es peor, la manera en que está filmada y editada es muy descuidada: no se puede apreciar bien lo que está pasando, las elecciones de encuadre cortan los pies y hacen difícil ver la acción. Como la historia de nuestro fútbol, el tratamiento del deporte más popular del mundo en nuestro cine ha sido muy accidentado.

## Prostíbulos

Alex Zamora

Instantes inevitables en cualquier guión de cine incluyen alguna escena mórbida, que va desde cándidos besos hasta desenfundados quites de ropa con gemidos y alaridos de por medio. A su vez, también están aquellas donde el amor no es gratuito; más bien, tiene un precio.

En el cine peruano se encuentran variadas situaciones donde se representa la prostitución, que, de acuerdo al espacio y el contexto, varía para cada propuesta cinematográfica. Esta, a su

culmina con una inopinada visita a un prostíbulo en *Los amigos* (1979), uno de los episodios de *Cuentos inmorales*. No obstante, no son las meretrices quienes lideran tamaña salida sino la repentina desviación sexual de uno ellos. Este filme desarrolla una especie de fórmula espacial entre una cantina y un burdel, o mejor dicho esta última como su prolongación tras varias botellas de más. Asimismo, esta funciona no solo para estrechar vínculos sino fundamentalmente para reafirmar la virilidad del grupo.

Nuevamente Lombardi exhibe la experiencia del lupanar bajo la mitología de la mujer amazónica en *Pantaleón y las visitadoras* (1999). Esta es minuciosamente elaborada, al punto de presentar a una proxeneta como nexo para acceder a los servicios de sus trabajadoras. Todas ellas muy bien acicaladas, uniformadas y con genuinos apelativos. Tal y como si fueran unas ejecutivas, pero bastante más profanas.

Estas, de igual forma, no son seres anónimos ni relegados: poseen voz y su espacio no se limita a una litera. Es así que la puesta en escena montada en la selva, además involucra cierta exultación instantánea en las acciones subsiguientes del reparto: el próximo beso, la acción copulativa o cualquier escenario de seducción. En efecto, pareciera que la manera más salomónica de resolver un conflicto fuera a través de encuentros carnales o con una mentira espontánea. Todo esto con el mero

fin de no detener la cadencia reinante en la Amazonía.

También se presentan este tipo de travesías lideradas por púberes en búsqueda de su primera entrada a un cuerpo femenino. *Mañana te cuento* (2005) y *Peloteros* (2006) plantean esta primera exploración desde las antípodas sociales: si en la primera obra se paga en dólares y se trae a las meretrices a casa en modo *delivery*, en la segunda más bien se opta por un trocadero de Breña bastante más terrenal.

No obstante, a comparación de las citadas películas de Lombardi, más que una práctica explícita coital, el foco de atención se despliega a través de una charla didáctica sobre sexualidad entre adolescentes y prostitutas; que no en vano son acompañados por indistintos planos conjuntos de un modo casi lúdico. Así, el enclaustramiento a solas en una habitación con una mujer resulta mucho más gratificante ante la posibilidad de un primer fracaso fálico.

Erotismo y cine son un híbrido perpetuo que plasma el deseo esencialmente masculino de poder visualizar a actrices inalcanzables, sometidas promiscuamente dentro de un universo ficcional. A su vez, el mundillo



del prostíbulo en el cine no debe verse meramente como un espacio libertino. Más bien, funciona como un retrato social de la mirada que ofrece determinada cultura a todas las periferias que incluyen a dos objetos del deseo varonil: el sexo y las mujeres.

## Campo

Raúl Álvarez Espinoza

1961. Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva estrenan su primer largometraje, titulado *Kukuli*, el cual narra el accidentado recorrido de una joven pastora a la fiesta de la Mamacha del Carmen, desde su hogar en las alturas de Paucartambo hasta el entorno urbano donde se lleva a cabo la celebración.

El filme, tanto a nivel técnico como narrativo, constituye una oda a un idílico mundo rural y a sus habitantes. No es gratuito que esta película, situada en el Cusco, surja en un contexto donde el incaísmo y el indigenismo aún tenían cierto arraigo no solo en las élites intelectuales, sociales y políticas del país, sino también en los demás niveles del sistema social. Así, la idealización

de los rasgos culturales de un utópico y exotizado pasado prehispánico, había devenido en un elemento estructurante de los marcos de percepción y apreciación de los Andes peruanos, donde las manifestaciones regionales tenían aún una presencia marginal.

Sin embargo, la visión nostálgica del mundo andino no excluyó el surgimiento de aproximaciones más críticas. Tanto Armando Robles Godoy, por un lado, como César Villanueva junto a Eulogio Nishiyama, con *Ganarás el pan* (1965) y *Jarawi* (1966), reflejan, cada uno a su estilo, una preocupación latente por la situación de desigualdad y violencia producto del abandono del Estado y el yugo gamonal, este último en pleno apogeo por ese entonces. El cine empezaba a trascender la celebración de un pasado idealizado, para ser un medio de denuncia y problematización de la situación social del Perú, donde el mundo andino se presentaba como un espacio en que la pobreza y la exclusión aparecían como los principios naturales de la organización social, la evidencia de un país lleno de contradicciones, imposibilitado de concretar un proyecto de desarrollo de alcance nacional.

La masiva oleada de migraciones del campo a la ciudad, que reconfiguró por completo la organización social del país a mediados del siglo pasado, fue también objeto de reflexiones en la cinematografía nacional. Esta vez las imágenes en torno al mundo andino se encontraban en una contraposición cada más radical con el contexto urbano. Lima se presentaba entonces como una suerte de tierra prometida, una fuente de inagotables oportunidades de progreso, frente a la cual el entorno rural quedaba como un lugar sin futuro, donde la desigualdad y la injusticia eran marcas de un destino irremediable.

Sin embargo, la adaptación a la vida en la gran urbe no fue fácil. La abierta discriminación, la incompatibilidad de matrices culturales y la sistemática marginación de la esfera pública de la que fueron víctimas campesinos y familias enteras, se encuentran reflejadas en un filme clave sobre esta temática como es *Gregorio* (Grupo Chaski, 1984).

La representación del mundo andino como una arena hostil, sin nada que ofrecer, se alimentó, entre 1980 y el 2000, de un nuevo componente: el de la violencia producida por el conflicto armado interno. Así, los Andes devienen en espacio amenazante y lleno de peligros, tal y como lo dejan entrever tanto *La boca del lobo* (Francisco Lombardi, 1988) como *Ni con Dios ni con el Diablo* (Nilo Pereira del Mar, 1990).

Las representaciones que se han construido del mundo andino y sus habitantes han estado en permanente diálogo con los procesos sociales de la época. Cada una de ellas, con sus matices, ha logrado cristalizarse como lugar común a través del cual las nuevas generaciones de cineastas construyen sus propias visiones en torno a un contexto aún por completo inabarcable.

Queda pendiente, sin embargo, una aproximación con profundidad a las dinámicas de autorrepresentación del llamado "cine regional", que, desde 1996, viene adquiriendo mayor presencia a nivel nacional, al tiempo que se esfuerza por contar sus propias historias, en un contexto en el que el monopolio de los 'medios de producción de sentido' ha estado en manos de cineastas limeños. ◻

