LOS GÉNEROS Y EL CINE PERU CONTEMPORA

CONVERSAN **RICARDO BEDOYA Y JOSÉ CARLOS CABREJO**



UANO ANEO

Este diálogo recorre el cine peruano reciente a partir de sus géneros, entendidos no como fórmulas fijas, sino como territorios mutantes. El terror, la comedia, el melodrama o el *thriller* aparecen atravesados por la memoria, la violencia política, el archivo familiar, las redes sociales y las tensiones generacionales.



¡Asu mare! retoma la trayectoria de Carlos Alcántara para construir una comedia de ascenso social que aprovecha la popularidad televisiva del actor y el reconocimiento del público.

Foto: Mubi

José Carlos Cabrejo (JCC): Yo empezaría diciendo que lo que se ha vivido en este siglo es, efectivamente, una explosión del cine peruano. Esta expansión ha sido propiciada por el abaratamiento que conllevó lo digital y por el sistema de concursos impulsado desde la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios, que ha permitido financiar numerosos proyectos. A ello se suma, por supuesto, el rol de productoras como Tondero y todo lo que ha ocurrido alrededor de eso que algunos llaman el cine independiente peruano, o ese cine alternativo que se produce principalmente en Lima.

Este conjunto de factores ha derivado en una proliferación de películas en las que, me parece, los géneros funcionan como estructuras reconocibles para distintos públicos. Esto ha sido importante, por ejemplo, para el público de la capital, con películas como *¡Asu mare!* (Ricardo Maldonado, 2013) o *Soltera, casada, viuda, divorciada* (Ani Alva Helfer, 2023), que trabajan claramente con formas de la comedia. Se trata de películas que dialogan con el *stand-up comedy* o con un tipo de humor que no sé si llamar televisivo, pero que en muchos casos funciona casi como una sucesión de *sketches*, más allá de que exista una historia que, mejor o peor, se articula.

Pero, si pensamos en los públicos del cine regional, creo que ahí la noción de género también ha sido clave. En el interior del país, por ejemplo, las películas de terror han logrado convocar a audiencias numerosas y sostenidas. Y, al mismo tiempo, existe un cine más personal y autoral que quizá no encaja de manera exacta en los géneros, pero que dialoga con ellos de distintas formas. En ese cruce se configura un panorama interesante: el de los géneros, los públicos y sus reformulaciones, incluso desde perspectivas autorales, con posibles paralelos con el cine internacional. ¿Cómo ves tú ese panorama general del trabajo con los géneros en el cine peruano reciente?

Ricardo Bedoya (RB): Has dicho algo interesante al hablar de la comedia de los últimos años: que es televisiva. Yo creo que, para pensar la relación del cine peruano con los géneros,

hay que partir de una premisa básica: en el Perú nunca ha existido una industria cinematográfica en sentido estricto. Una industria supone reglas claras y previsibles, continuidad en la producción y cierta estabilidad frente a los cambios legales. Nada de eso ha caracterizado de manera sostenida al cine peruano, que ha estado siempre marcado por quiebres, discontinuidades y transformaciones abruptas, muchas veces ligadas a cambios en la legislación.

Esto es importante porque los géneros se consolidan justamente a partir de la continuidad. Se forman, se pulen y establecen vínculos estables con los espectadores cuando una cinematografía es capaz de ofrecer, de manera regular, distintos modos de experiencia: hacer reír, asustar, emocionar. En la historia del cine, los géneros surgen como productos y como sistemas de organización de la ficción pensados desde una idea del público que los va a consumir. Eso es lo que ocurre con Pathé en Francia a fines del siglo XIX y, de manera más sistemática, con Hollywood una vez que se afianza como modelo industrial.

En el Perú, cuando ha existido algún tipo de continuidad en la producción, se ha apelado casi siempre a modelos genéricos tomados de cinematografías más grandes. En el periodo mudo, por ejemplo, el melodrama se construye a partir del referente europeo, como ocurre en algunas de las películas del chileno Alberto Santana, que empieza su labor en el Perú durante el oncenio de Leguía. Más adelante, Amauta Films también busca trabajar con géneros, pero lo hace en referencia a los modelos que se consolidan tras el nacimiento del cine sonoro en Argentina y México.

En esos momentos, el vínculo con el espectador pasa por el mundo del espectáculo popular. Primero es el teatro, luego la radio, y a partir de finales de los años cincuenta, la televisión, que llega al Perú en 1958. Las películas de los años sesenta están claramente vinculadas a géneros y protagonizadas por figuras televisivas: desde Rulito Pinasco y Augusto Ferrando hasta modelos como Cucha Salazar o cómicos como Tulio Loza. El género aparece aquí mediado por la familiaridad del rostro y por un imaginario que el público ya reconoce desde otros medios.

Cuando el cine peruano alcanza cierta continuidad —no industrial, pero sí relativamente sostenida—, primero con la ley de cine dictada por el gobierno militar, en 1972, y luego con las leyes posteriores, es cuando el trabajo con los géneros se vuelve más visible y sistemático. En ese contexto, aparecen dos grandes vías. Por un lado, las películas de alcance masivo. El caso paradigmático es *¡Asu mare!*, que sigue —tal vez de manera inconsciente— una pauta ya presente en *Nemesio* (Óscar Kantor, 1969): el relato de ascenso social. En 1969, el sujeto exitoso es el provinciano que llega a Lima en un contexto de migraciones; en *¡Asu mare!* es el muchacho del



La casa rosada (2016) de Palito Ortega se ambienta en Ayacucho durante el conflicto armado interno. La cinta combina el drama de la violencia política con recursos propios del cine de horror.

LOS GÉNEROS SE CONSOLIDAN CUANDO UNA CINEMATOGRAFÍA es capaz de ofrecer, de manera regular, distintos modos de experiencia.



Foto: IMDb

barrio popular que asciende en la era del exitismo, el emprendedurismo y la Marca Perú. En ambos casos, el género es la comedia, pero una comedia sobre el éxito individual, articulada alrededor de personajes conocidos de la televisión —Tulio Loza en 1969, Carlos Alcántara en 2013— que pasa de la infancia y adolescencia en Mirones a convertirse en el "chico de la tele" y a frecuentar una zona de la Lima próspera como La Planicie, pero también Miami. Ese imaginario televisivo reaparece en otras películas como *Locos de amor* (Frank Pérez-Garland, 2016), con figuras provenientes de *Pataclaun* (July Naters, 1997-1999) o de telenovelas juveniles.

Por otro lado, está la apelación a géneros tomados de otras cinematografías, lo que se observa con especial claridad en el cine regional. Ahí el modelo cambia. No se trata de figuras televisivas, sino de factores culturales y comunitarios: grupos de amigos, colectivos, personas con formación en teatro universitario. A comienzos de siglo aparecen películas de terror producidas en Ayacucho o Puno, pero también melodramas y películas de temática evangélica, bien estudiadas por Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria. En estos casos, el vínculo con el espectador no pasa por el *star system*, sino por aquello que está en el centro del

EL GÉNERO QUE SE HA MANTENIDO CON MAYOR REGULARIDAD, aunque con altibajos, es la comedia.

relato: narraciones que remiten a los relatos orales, a leyendas locales o a discursos de redención, luego de la caída, propios del melodrama.

El terror permite ver con claridad cómo funcionan estos préstamos genéricos. Películas como *Cementerio general* (Dorian Fernández-Moris, 2013), filmada en Iquitos, adoptan modelos narrativos como el *found footage* en su vertiente ficcional, y alcanzan un notable éxito de taquilla. Luego vienen *Secreto Matusita* (Dorian Fernández-Moris, 2014) y otras producciones similares. Pero cuando el público comienza a alejarse de ese modelo, el género entra en un proceso de desgaste. El que se ha mantenido con mayor regularidad, aunque con altibajos, es la comedia.

Finalmente, hay una línea autoral que trabaja con los géneros desde la reformulación. *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015) puede leerse como un *thriller*, pero uno atravesado por capas éticas, históricas y políticas. Algo similar ocurría ya en *Bajo la piel* (Francisco Lombardi, 1996), donde el *thriller* permitía aludir de manera indirecta a situaciones políticas complejas de los años noventa, como las desapariciones forzadas o la amnistía al Grupo Colina.

JCC: Has recorrido distintos momentos del pasado y del presente del cine peruano, y ahí aparece un paralelo muy sugerente: el de Tulio Loza y Cachín, o el de *Nemesio* y *¡Asu mare!*, como relatos de progreso y ascenso social. En un caso, el provinciano que llega a la capital; en el otro, el chico de Mirones que logra abrirse paso. Ello también se aprecia en películas como *Cholo* (Bernardo Batievsky, 1972), donde se narra el recorrido de Hugo Sotil desde sus orígenes hasta su consagración como futbolista.

En *¡Asu mare!*, se reconstruyen distintas etapas de la vida de Cachín, aunque desde una puesta en escena que se permite licencias evidentes. La película termina articulando un presente con el que muchos espectadores pueden identificarse. Su estructura narrativa remite, hasta cierto punto, al esquema de *La Cenicienta*: Cachín como figura que asciende socialmente, conquista a la chica de clase alta y triunfa gracias a su carisma y su humor. El cierre apela incluso a imágenes casi promocionales, que plantean una fantasía de conciliación: una idea de armonía entre mundos sociales y culturales distintos, donde las diferencias parecen finalmente disolverse.

RB: Claro, lo que se propone es una suerte de disolución de la brecha social. Las burlas ligadas a la pronunciación del inglés



DATO CURIOSO

UN DOBLE INESPERADO. Durante el rodaje de *Cholo* (1972), el futbolista Hugo Sotil no pudo participar en algunas escenas filmadas en Cusco. Su hermano Tomás lo sustituyó y fue fotografiado en planos abiertos para que el cambio pasara inadvertido.



Foto: IMDb

No me digas solterona (2018), de Ani Alva Helfer, aborda desde la comedia las expectativas sociales sobre la pareja y la autonomía femenina.

Cholo (1972) de Bernardo Batievsky recrea el ascenso de Hugo Sotil desde sus orígenes populares hasta su consagración como futbolista y anticipa una fórmula narrativa que reaparecerá, bajo otras condiciones sociales, en *¡Asu mare!*

o al origen de clase se van diluyendo a lo largo del relato. La película dialoga muy bien con el clima de estabilidad económica de su momento y con el discurso oficial del éxito y la superación personal. Tiene, incluso, algo de manual de autoayuda: hay una caída —el episodio de las drogas—, pero la redención siempre está garantizada. El triunfo es múltiple: televisivo, amoroso y, finalmente, social.

Nemesio cerraba de un modo similar, con la imagen de la bandera del Perú, y



Foto: IMDb



Foto: IMDb

Una escena de *El candidato* (2016) de Álvaro Velarde. La película satiriza la política electoral peruana mediante situaciones disparatadas y un humor estructurado a partir de *sketches* que remite a las convenciones de la comedia televisiva.

además incorporaba a Gladys Arista como imagen de la fantasía erótica y la conquista del éxito. Son películas que funcionan casi como radiografías de su tiempo, que condensan imaginarios dominantes y aspiraciones colectivas.

En esa misma línea, me parece importante mencionar *El rey* (Juan Carlos Torrico, 1987), recientemente restaurada. Ahí el relato del ascenso se transforma en uno de supervivencia, marcado por un contexto de violencia e inflación, y atravesado por el universo de la chicha y la música de fusión, que proponen otro mapa social y cultural del país.

JCC: *¡Asu mare!* y sus secuelas tuvieron un éxito enorme.

RB: Pero las secuelas son menos emblemáticas que la primera. Se desvían y ya no llegan a ningún lado.

EL PRESENTE DEL PASADO

JCC: De las secuelas recuerdo sobre todo al villano que encarna Christian Meier en la segunda, esta figura del chico rico y malo, con frases virales como "me llega al pincho tu filtro". Es un personaje que oscila entre el meme y la caricatura.

RB: Otro elemento interesante es el uso de la nostalgia en películas como *¡Asu mare!* o *A los 40* (Bruno Ascenzo, 2014). Aunque más que nostalgia, parece obrar como memoria selectiva. O como amnesia parcial. En *A los 40*, por ejemplo, el reencuentro de excompañeras está planteado desde la celebración y el recuerdo afectivo, pero se omite por completo que estudiaron en una época en la que la zona de su colegio, Chaclacayo, era considerada una de las más conflictivas durante los años de violencia política. Esa omisión fue, de hecho, muy cuestionada.

En *¡Asu mare!* aparecen apenas menciones laterales a la hiperinflación o a los apagones, pero el terrorismo queda fuera del relato. Se trata, en ambos casos, de una memoria cuidadosamente selectiva que privilegia ciertos recuerdos y borra otros, construyendo una imagen del pasado funcional al tono y

a las aspiraciones de ciertas exigencias del presente.

JCC: Algo distinto ocurre en *Av. Larco, la película* (Jorge Carmona, 2017), que sí aborda el tema del terrorismo, aunque en mi recuerdo la película queda más marcada por sus secuencias musicales y por una puesta en escena cercana al lenguaje del videoclip. En el fondo, muchas de estas películas que vuelven sobre el pasado terminan hablando más del presente, como la visibilización de personajes que hoy se leen desde una pertenencia a la comunidad LGBT.

En cuanto a *A los 40*, *No me digas solterona* (Ani Alva Helfer, 2018) o *Soltera, casada, viuda, divorciada*, resulta llamativo que desde los propios títulos se delimite con claridad un público muy específico, además de mostrar mundos profundamente capitalinos y limeños. Son películas que dialogan con discursos de empoderamiento y con las sensibilidades del momento, y que construyen su imaginario genérico a partir de ese horizonte urbano y contemporáneo.

RB: Son comedias que van mutando: del encuentro con el príncipe azul a la afirmación de no necesitar una pareja masculina.

JCC: Y muchas de estas películas pasan claramente por estudios de mercado, como ocurre con *¡Asu mare!*, lo que en buena medida explica su enorme éxito. En el cine regional, en cambio, recuerdo menos ejemplos de comedia, aunque hay casos singulares como *El encuentro de dos mundos* (Héctor Marreros, 2007), que revisita la época de la conquista española incorporando elementos del presente o de un tiempo cercano: españoles con reloj pulsera, incas comiendo helado o enviando faxes. Ese anacronismo funciona como un gesto lúdico y paródico que reescribe el pasado desde códigos contemporáneos.

EN EL FONDO, MUCHAS DE ESTAS PELÍCULAS QUE VUELVEN SOBRE EL PASADO terminan hablando más del presente.

RB: El humor, como el erotismo, es transversal a todos los géneros y a toda la historia del cine.

JCC: Así es. Otro género que habías mencionado y que resulta clave es el terror. El terror ha sido importante en varios sentidos dentro del cine peruano reciente. Basta pensar en el caso de *Cementerio general*, una película que tuvo un éxito notable y que trabaja con elementos muy reconocibles para el público, asociados a eso que dentro del género se ha llamado *found footage*, siguiendo casos internacionales como *Actividad paranormal* (*Paranormal Activity*. Oren Peli, 2007).

RB: Fueron muy influenciados por *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*. Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999).

JCC: En esa misma línea, se puede pensar en *Qarqacha: el demonio del incesto* (Melinton Eusebio, 2002). Vemos a estudiantes que llegan a una zona específica y se enfrentan a la idea de la transformación monstruosa. Es recurrente, en este tipo de cine basado en mitos, la presencia de personajes que no pertenecen a la comunidad: jóvenes que llegan a realizar algún trabajo, a observar o investigar, y que se encuentran con una

DATO CURIOSO



Foto: IMDb

UN CEMENTERIO DE VERDAD. *Cementerio general* (2013) se filmó en el cementerio de Iquitos. Para obtener la autorización, el equipo de Dorian Fernández-Moris negoció con la beneficencia local y realizó una donación destinada a mejorar algunas áreas del camposanto. El propio escenario se convirtió así en un elemento central de la película.

población aterrorizada porque "algo" está ocurriendo. A partir de ahí emerge una presencia maligna, casi siempre vinculada a una falta o a un tabú, en este caso, al incesto.

De cualquier modo, son películas inspiradas en una dinámica propia de la tradición oral, que no responde necesariamente a criterios de racionalidad o coherencia narrativa clásica: aparecen giros abruptos, quiebres inexplicables, desviaciones y zigzags que forman parte de ese modo de narrar, como bien lo refieren Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria en su libro sobre el cine regional peruano.

Todo ello se combina, además, con influencias del terror contemporáneo, en particular con dispositivos heredados de la ya mencionada *El proyecto de la bruja de Blair*, lo que genera un cruce entre imaginarios locales, mitología andina y códigos globales del cine de terror.

RB: Pero, al mismo tiempo, hay una referencia muy clara a las tradiciones del horror cinematográfico. Cuando uno ve *Qarqacha*, por ejemplo, es difícil no pensar en esos clásicos donde la advertencia es explícita: "no vayas", "no cruces ese límite", "no entres a ese lugar maldito". Y cuando el personaje decide cruzar esa frontera, lo que ocurre después ya corre por su cuenta. El castigo, en cierto modo, está sellado desde el momento de la transgresión: efectivamente, algo malo va a suceder.

Puede haber irregularidades en el desarrollo narrativo, pero el esquema general responde a una estructura muy reconocible, cercana al cuento tradicional. Hay un inicio, una amenaza, un quiebre y, finalmente, un cierre. Como ocurre en muchas películas de terror, al final se restituye un cierto orden, una ilusión de normalidad, luego de que lo siniestro ha hecho su irrupción.

JCC: Se vuelve a la represión, como diría Robin Wood.

RB: En este caso, aquello que se reprime está muy claramente definido: el incesto. Pero hay otras películas que resultan igualmente reveladoras. Pienso, por ejemplo, en *Bullying maldito* (Melinton Eusebio, 2015), una historia de terror que trabaja el acoso y la violencia ejercida sobre un personaje específico, y cómo ese maltrato termina activando la amenaza. O en *Supay, el hijo del condenado* (Miler Eusebio, 2010), que también se apoya en leyendas rurales y presenta a un personaje atravesado por una pulsión erótica muy fuerte. Es una figura voyerista, algo muy propio del terror, que podemos rastrear desde *Psicosis* (*Psycho*. Alfred Hitchcock, 1960).

Está también *El Tunche, misterios de la selva* (Nilo Inga, 2006), donde vuelve a aparecer el tema de los estudiantes y la memoria. En muchas de estas películas, los jóvenes son quienes llegan desde afuera y se convierten en testigos —y a veces catalizadores— de lo que está por suceder. En esa misma línea, se puede mencionar *El misterio del Kharisiri* (Henry Valle-

MUCHAS PELÍCULAS DE HORROR ESTÁN INSPIRADAS EN UNA DINÁMICA PROPIA DE LA TRADICIÓN ORAL, que no responde necesariamente a criterios de racionalidad o coherencia narrativa clásica: aparecen giros abruptos, quiebres inexplicables Y desviaciones.



Viaje a Tombuctú (2014) de Rossana Díaz Costa combina el relato de aprendizaje y el descubrimiento amoroso con los recuerdos de una generación marcada por la violencia política.

jo, 2004) y, en general, todo el conjunto de películas puneñas, que conforman un corpus particularmente interesante dentro del terror regional.

Ahora bien, cuando se habla de comedia en el cine peruano, casi siempre se piensa de inmediato en *¡Asu mare!*, pero hay un punto de partida mucho más singular en el siglo XXI: *El destino no tiene favoritos* (Álvaro Velarde, 2003). Se trata de una comedia estilizada, claramente autoral, que dialoga con la comedia de equívocos de los años treinta, tanto la francesa como otros modelos clásicos, incluidos los de Hollywood. Allí aparece una preocupación poco frecuente en nuestro cine: el trabajo expresivo, de gran precisión, sobre el encuadre, el color, los perfiles de los personajes y sus posiciones y relaciones en el interior del campo visual. Y, sobre todo, los diálogos. Es, en esencia, una comedia que se sustenta en los malentendidos y en el juego de la confusión y la ironía.



Foto: Retina Latina

JCC: Además, está *La cosa* (Álvaro Velarde, 2013), que es otra extravagancia. La película fue proyectada alguna vez por el propio Velarde en funciones acompañadas de acciones performativas que remitían directamente a un cineasta como William Castle, con una tela que simulaba el mar y que pasaba por encima del público que veía la película. La experiencia cinematográfica desbordaba la pantalla. Se trata de una propuesta mucho más radical, más cercana al sinsentido y a la provocación, y que, no por casualidad, nunca tuvo un estreno comercial.

Es una forma de comedia profundamente personal y atípica, que probablemente desconcertó a buena parte del público, sobre todo a uno acostumbrado a formatos narrativos más convencionales y exitosos. Pero justamente ahí se juega algo clave: un acercamiento al género desde una sensibilidad muy personal, sin la obligación de cumplir expectativas previas.

Esa relación personal con los géneros aparece también en otras propuestas del cine peruano reciente. Pienso, por ejemplo, en *El corazón de la luna* (Aldo Salvini, 2022). No es una película de terror, pero está atravesada por imágenes infernales, por una fotografía filtrada en colores que remite claramente a Mario Bava. Incluso puede leerse desde la ciencia ficción: aparece una criatura con rasgos peruanos, casi como una versión local de *Ultrasiete*.

Algo similar ocurre en *Punku* (Juan Daniel Fernández Molero, 2025), una propuesta más experimental que toma elementos visuales y simbólicos de figuras que podrían pertenecer al imaginario del terror regional. Por momentos construye una atmósfera genuinamente inquietante, mezclada con muchas otras cosas, y dialoga con el cine de Apichatpong Weerasethakul, especialmente en su manera de filmar la selva como espacio sensorial y enigmático.

Finalmente, está *Yana-Wara* (Óscar y Tito Catacora, 2023). Aunque predomina un componente trágico muy fuerte, también se percibe una atmósfera cercana al terror, atravesada por la fantasía. El modo en que se representa la figura del Anchanchu interactúa tanto con el terror del japonés Kaneto Shindō como con una concepción mítica de la naturaleza.

RB: Claro, porque está esa dimensión rural y animista, donde se mezclan personajes reales, vivos y elementos fantásticos que pueden tomar distintas formas. Eso conecta con cierta mitología amazónica. *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (*Loong Boonmee raleuk chat*. Apichatpong Weerasethakul, 2010) es una referencia clave.

JCC: Sí, hay mucho de eso. *Yana-Wara* me hizo recordar *El demonio* (*Il demonio*. Brunello Rondi, 1963), con su planteamiento de una mujer aparentemente poseída. En el caso de los Catacora hay

LA COMEDIA TAMBIÉN HABLA DE LA MEMORIA. No de la memoria como tema exclusivo, sino de la memoria atravesándolo todo.

otras claves, por supuesto. En estas propuestas más personales, el género se procesa y se lleva a otro terreno, como ocurre con la comedia en Velarde o con el terror mezclado con otros marcos de género en Salvini o en los propios Catacora.

RB: En el cine criminal, para no hablar de policiales o subgéneros cerrados, hay desde *thrillers* más clásicos, como *Bajo la piel*, hasta películas policiales deconstruidas como *El espacio entre las cosas* (Raúl del Busto, 2013), donde la figura del investigador se va disolviendo y lo criminal aparece más como una atmósfera. También está *El elefante desaparecido* (Javier Fuentes-León, 2014), *El evangelio de la carne* (Eduardo Mendoza de Echave, 2013) o *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015), en la que el protagonista, obsesionado por reparar las faltas de su pasado, busca compensar a una mujer que fue víctima de sevicias durante los años de la violencia política. Pero fracasa, porque la huella de esa violencia no se puede reparar.

JCC: Por otro lado, está el melodrama, muy presente en clásicos del cine regional como *Juanito el huerfanito* (Flaviano Quispe, 2004), donde la pérdida del ser querido es un motivo importante. Ese motivo se reconfigura, por ejemplo, en *Willaq Pirqa, el cine de mi pueblo* (César Galindo, 2022), donde una mujer busca a su hijo desaparecido, más allá de que ella sea un personaje secundario. El cierre metaficcional es muy elocuente en ese sentido y en esa línea: se reconoce que en el cine se puede proyectar la fantasía de recuperar al ser querido, que en realidad está perdido para siempre.

RB: Esos fantasmas.

JCC: Exacto. El melodrama suele mezclarse con otros géneros y cada cineasta lo procesa a su manera. Algo similar ocurre con el *thriller*, especialmente cuando se articula a partir de relatos que circulan en redes sociales. Pienso, por ejemplo, en *Vivo o muerto: el expediente García* (Jorge Prado, 2024). La película adopta la dinámica de un *thriller* a partir de la investigación de una periodista que intenta dilucidar si Alan García está vivo o muerto, pero en el fondo se alimenta de un universo de teorías conspirativas muy propias del ecosistema digital.

En ese sentido, la secuencia poscréditos es quizá lo más elocuente del filme: cuando Alan dice una frase que vuelve a activar la duda y refuerza la idea de que podría seguir vivo. Es una estrategia clara para enganchar a un público que ya llega predispuesto, no solo por el título de la película, sino por un conjunto de narrativas que siguen circulando —con marcada persistencia— en plataformas como YouTube.

LA POLÍTICA EN LOS GÉNEROS

RB: Hay otras películas que dialogan de forma directa con la política, especialmente las vinculadas al periodo de Fujimori y Montesinos. *Mariposa negra* (Francisco Lombardi, 2005), por ejemplo, adopta una estructura de *thriller*: una "novia vestida de negro" y una periodista se internan progresivamente en un espacio cada vez más oscuro, hasta rozar la figura del propio y siniestro asesor presidencial. También están las películas realizadas a partir del libro de José Ugaz, como *Caiga quien caiga* (Eduardo Guillot, 2018), con Miguel Iza. Son propuestas desiguales, algunas más endebles que otras, pero que cumplen una función de recuperación de un imaginario y una memoria recientes.

Sigue siendo llamativo que no exista aún "la" gran película sobre los vladivideos. En cambio, aparece una propuesta atípica como *El Betamax de Genaro* (Miguel Villalobos, 2020), concebida para YouTube, que podría leerse como una suerte de comedia *found footage*. Desde lo grotesco, la película evoca ese periodo a partir de materiales reales —noticiarios, programas de televisión— donde lo absurdo y lo siniestro ya estaban inscritos en la propia realidad. Incluso hay una dimensión nostálgica: los mercados desaparecidos y la textura del video deteriorado refuerzan esa sensación de tiempo perdido.

JCC: Claro, y cómo contrasta esos materiales para crear efectos humorísticos sobre Alan García, Alberto Fujimori, entre otros.

RB: Ahí te das cuenta de cómo nuestra historia, si tuviéramos que calificarla en un género, en estos últimos 30 o 40 años, sería como una comedia.

JCC: O una tragicomedia.

RB: Una comedia grotesca.

JCC: Sí. Y está esta otra de Álvaro Velarde: *El candidato* (2016).

RB: Ahí volvemos a lo televisivo, al humor de *sketch*. Es un humor muy pensado, con una lógica claramente televisiva. Y claro, como muchos géneros en el Perú reciente, la comedia también habla de la memoria. No de la memoria como tema exclusivo, sino de la memoria atravesándolo todo: la memoria del pasado mediato o incluso de hechos cotidianos, de lo que pasó ayer o anteayer. Eso puede estar en el terror andino, por ejemplo, en el desafuero de las autoridades, en el abuso del poder local que se vuelve monstruoso y que va construyendo nuestra memoria colectiva.

También están las películas que encuentran sustento en memorias personales. Pienso en *Viaje a Tombuctú* (Rossana Díaz Costa, 2014) o *La casa rosada* (Palito Ortega Matute, 2016). Ahí converge la autoficción, es evidente. En esta última, Palito Ortega recuerda hechos que vivió en Huamanga. Está la película social, la denuncia, el horror en su sentido más amplio: lo siniestro y lo desmesurado, como ese horno crematorio en funcionamiento. Y también el drama cotidiano, el drama de la memoria.

JCC: Volviendo a lo que mencionábamos al inicio sobre los relatos orales, hay imágenes que parecen emerger como verdaderas pesadillas, de manera consciente o inconsciente. En *La casa rosada*, por ejemplo, hay una escena en interiores en la que miembros de las fuerzas del orden conversan junto a un cuerpo sin vida que, sin explicación alguna, permanece ahí. Algo parecido sucede en *Yana-Wara*, cuando la joven apuñala al profesor que la violentó sexualmente: es una escena que irrumpe de manera abrupta, sin que el relato anticipe con claridad cómo ambos personajes se encontraron en el lugar en el que sucede el crimen.

Yana-Wara termina siendo, en ese sentido, una película de la memoria, anclada en otra temporalidad, narrada desde una lógica onírica, con capas que casi parecen de ensoñación y que permiten procesar un pasado que sigue demarcando el presente.



Punku (2025) de Juan Daniel Fernández Molero incorpora elementos del imaginario del terror regional a una propuesta experimental que convierte la selva en un espacio de extrañeza e incertidumbre.

Foto: IMDb



Foto: IMDb

Las malas intenciones (2011) de Rosario García-Montero narra el crecimiento de una niña que enfrenta cambios familiares mientras la violencia política irrumpe en su entorno.

Por otro lado, están los *biopics*, como *Chabuca* (Jorge Carmona, 2024), o casos más atípicos como *Chesu mare* (Leonidas Zegarra, 2014), que funciona como una autoficción. Zegarra construye un relato sobre su propia vida a partir de imágenes estrafalarias, cercanas al humor televisivo de los años ochenta, donde aparecen condensadas muchas de sus obsesiones personales.

También están las películas de crecimiento y aprendizaje, el llamado *coming of age*, una forma narrativa transversal al cine mundial. En el cine peruano reciente, este modelo adopta distintas modulaciones: en *Viaje a Tombuctú* y *Kinra*, el crecimiento está atravesado por la violencia política; en *Rocanrol 68*, en cambio, se articula desde la música y la rebeldía juvenil.

RB: Además, 1968 es un año clave: el inicio del gobierno militar de Velasco. La película evoca con humor el debate ideológico de la época visto desde la ingenuidad o la frivolidad: hay un personaje que se declara maoísta.

Y hablando de películas sobre la juventud, hay que mencionar a *Como en el cine* (Gonzalo Ladines, 2015).

ASUNTOS DE FAMILIA

JCC: Sobre Ladines, *Muerto de risa* (Gonzalo Ladines, 2023) resulta muy importante porque funciona como una metacomedia: reflexiona sobre cómo se construye la comedia y sobre qué significa hacer reír en tiempos de *streamers* e *influencers*, desde una posición generacional que, por momentos, no termina de comprender ese nuevo humor.

Pero también aparece la figura del cómico, casi como un Pagliacci contemporáneo: la imagen pública enfrentada a una oscuridad interna, marcada por la pérdida del padre. En ese sentido, los primeros planos sombríos del comediante en conflicto resultan particularmente potentes.

RB: Tiene cercanía con ciertas películas de Judd Apatow, como *Funny People* (2009), sobre el oficio del comediante.

El cine peruano también ha adoptado algunas tendencias del cine internacional del siglo XXI: performatividad, autoficción, autorretrato, muy vinculadas al documental. El trabajo de Marianela Vega es clave: en *Conversaciones I* y *Conversaciones II* traza retratos de su vida familiar y de su condición de mujer, en contraste con su madre y su abuela. También Sofía Velázquez, que trabaja elementos de la memoria de la cultura popular, urbana y rural. En *De todas las cosas que se han de saber* (2021), viaja a Santiago de Chuco para registrar la vigencia de la memoria de la poesía de César Vallejo en el lugar en el que nació y examinar su propia mirada de los hechos, desde su posición de cineasta e investigadora.

Está el *found footage* en películas de Mauricio Godoy, como en *Bagua*, que usa imágenes de YouTube e incluye en la banda sonora el discurso exasperado, en lengua awajún, de una mujer que reacciona ante la violencia de la que es testigo. Y está una película de Carmen Rojas Gamarra,

como *Vacío/a* (2016), donde se encuentran las imágenes de un catálogo de IKEA con una voz computarizada que monologa sobre una ruptura amorosa, creando una reflexión sobre los afectos mediados por la tecnología.

JCC: Claro, en esa misma línea se sitúa *El archivo bastardo* (Marianela Vega, 2024), una película particularmente interesante porque recupera imágenes vacacionales de la infancia y la figura del padre, pero al mismo tiempo introduce una reflexión sobre el privilegio: mientras ella viajaba a Disney, el país atravesaba el caos del terrorismo. Ese gesto establece un contrapunto entre la memoria íntima y la historia colectiva.

El interés por la figura paterna aparece también en el cine de ficción contemporáneo, en cintas como *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022). Y, por supuesto, la figura de la madre nos conduce no solo a la comedia, sino también a elementos propios del melodrama, como ocurre en *Reinaldo Cutipa* (Óscar Gonzáles Apaza, 2023): la madre inmersa en un triángulo amoroso y el hijo incapaz de romper el cordón umbilical, lo que se marca de manera acentuada en escenarios interiores.

RB: La madre es fundamental en la cultura latinoamericana, claro. Y en el cine mismo.

JCC: En el cine peruano vemos constantemente figuras maternas y paternas que cruzan el documental y la ficción. En *¡Asu mare!*, por ejemplo, el éxito del protagonista se atribuye en gran parte a la madre.

RB: Otra película de éxito es *Guerrero* (Fernando Villarán, 2016), donde la figura materna también es central.

JCC: Y esas preocupaciones también están en la literatura peruana reciente: la figura del padre en obras de José Carlos Irigoyen o Renato Cisneros. Y está la última película de Joel Calero, *Álbum de familia* (2024), que también tiene una dimensión de pesadilla: el protagonista descubre que su padre estuvo implicado en violaciones de derechos humanos, y lo procesa a través de sueños e imágenes en blanco y negro.

RB: La trilogía de Calero puede leerse como tres miradas complementarias: en primer lugar, quienes vivieron la violencia y fueron parte activa de ella (*La última tarde*, 2016); y los jóvenes que no experimentaron directamente el conflicto y hurgan en la memoria, para descubrir a los padres que estuvieron en los lados opuestos del conflicto: *La piel más temida* (2023) y *Álbum de familia*.

Antes de cerrar, quisiera mencionar *Las malas intenciones*, que es un buen ejemplo tanto de cine sobre el conflicto armado como de *coming of age*. Allí vemos cómo la niña crece y adquiere conciencia a partir de estímulos diversos —la fantasía luctuosa, los héroes, la muerte, la sensación de desplazamiento familiar a causa del próximo nacimiento de un hermano—, con la presencia de Sendero Luminoso en los cerros de Lima como telón de fondo. Es el componente autoficcional del trabajo de Rosario García-Montero.

JCC: Todo esto remite, de algún modo, a la influencia de Richard Linklater en el cine peruano. *La última tarde* (Joel Calero, 2016) trabaja claramente esa idea de personajes que caminan y conversan. Algo parecido ocurre en *Quizás mañana* (Jesús Álvarez Betancourt, 2013) o en las películas de Eduardo Quispe Alarcón, desde 1 (2008) hasta 6 (2016): personajes que deambulan, atravesados por tensiones sexuales o procesos de aprendizaje.

RB: Son películas de crecimiento todas. Esas conversaciones coloquiales, incluso románticas, son parte de la evolución de los personajes.



RECOMENDAMOS

Todos somos estrellas (1993) de Felipe Degregori. La trama nos adentra en la vida de una familia que anhela aparecer en un programa televisivo que cada semana hace un reportaje sobre una familia de la vida real. Cuando esta familia es seleccionada, toma la radical decisión de cambiar por completo su vida: quieren que la audiencia los vea como quieren ser vistos, no como en realidad son. Se encuentra disponible gratuitamente en YouTube.