

En *Canción sin nombre* (2019), una madre que busca a su bebé desaparecido pone en evidencia la indiferencia institucional y las desigualdades en el acceso a la justicia.

ESCRIBE **GUSTAVO VEGAS AGUINAGA**

ALGUNOS VIAJ DEL CINE PERU RECIENTE

TRÁNSITOS TERRITORIALES Y NAR

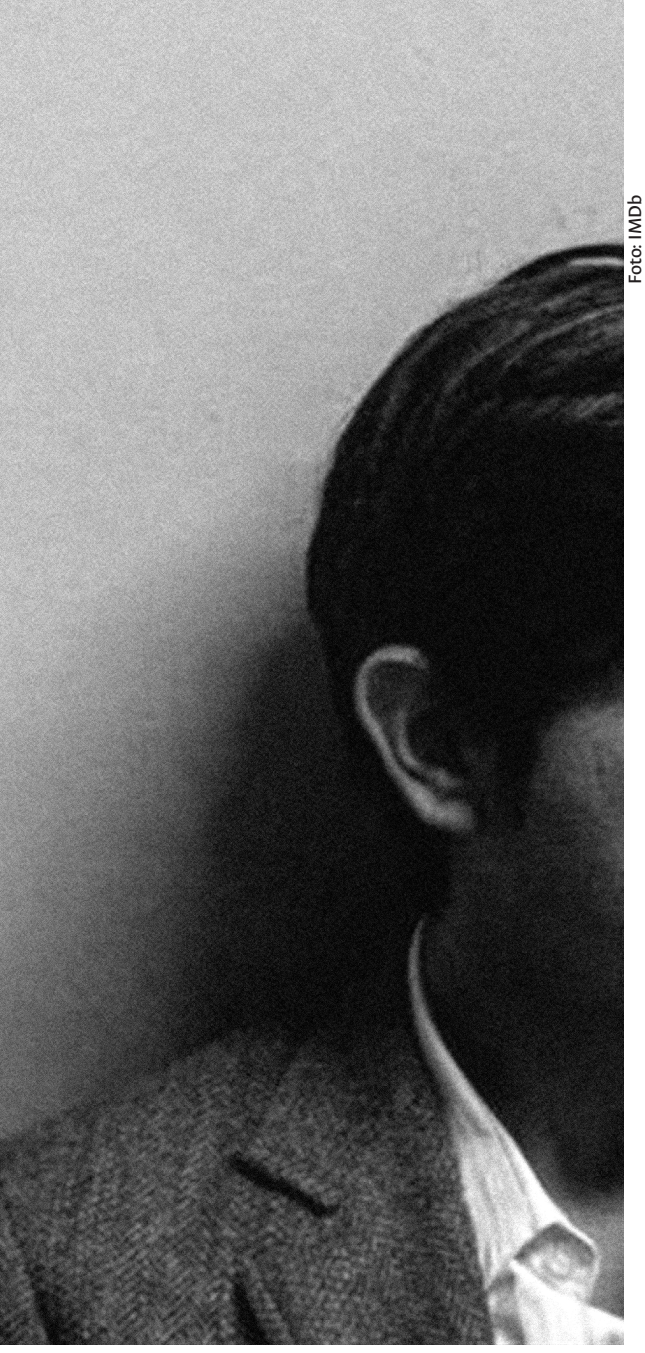


Foto: IMDb

ES
ANO

RATIVOS

En el cine peruano reciente, los viajes se emprenden en busca de justicia, de oportunidades o del lugar de origen y conducen a los personajes por recorridos que ponen en juego la memoria, la identidad y las desigualdades sociales.

Viajé quince años, viajé un siglo. Viajé una carne y tres humanidades
Y en el siguiente viaje no vi nada
"Viaje" (El hombre misterioso)

En los últimos años, se estrenaron una serie de películas nacionales sin mayor relación entre sí que su país de origen y el viaje como elemento clave de sus relatos. Estas derivas quizá sean representativas del destino todavía incierto de nuestra cinematografía, que —a partir de la implementación de la Ley 32309— seguirá navegando aguas turbulentas sin norte alguno. No obstante, desde el 2019 se avizora que el horizonte yace lejano. Una cinta como *Canción sin nombre* (2019) de Melina León demuestra que estos desplazamientos no son necesariamente una reacción a los tiempos que corren, sino una búsqueda de justicia y verdad, de memoria, de representación y un reclamo hacia el propio Perú[1].

EL RAPTO DE UNA HIJA Y UN PAÍS

Hay un traslado en *Canción sin nombre* que ocurre incluso antes de la primera escena: Georgina (Pamela Mendoza Arpi) ha llegado a Lima desde Ayacucho en busca de una mejor vida, pero la larga sombra del conflicto armado interno todavía cae sobre ella. Así, en su soledad, la vemos caminar lentamente por los arenales mientras oímos cómo azotan fuertes vientos: esto reduce aún más su figura débil y apocada. La cinta arranca con la fiesta que anuncia su embarazo y la nueva vida, pero rápidamente corta al camino hacia el trabajo: de subida, entre la niebla, contra todo. Entre los edificios de la capital la situación aparenta ser distinta, pero no lo termina de ser. Hay más gente, más bulla, menos pasividad y, sin embargo, ella sigue sola. El padre del hijo que lleva en el vientre no la acompaña y, tras el parto en la clínica falsa, su abandono es total. Hasta la ciudad la traiciona.

Georgina se hace y deshace siempre sola, a paso lento. Su andar lacrimoso luego de la desaparición del bebé produce un malestar inmenso que no solo conmueve, sino que representa la vio-

1. Claro que esta idea de tránsitos territoriales y narrativos no es algo nuevo. *La muralla verde* (1970), de Armando Robles Godoy, ya jugaba con esos saltos entre la capital y Tingo María, entre pasado y presente, ayudado de un montaje astuto.

lencia sufrida por muchas más mujeres. De ahí que la veamos yendo de un lado a otro de Lima en busca de justicia sin éxito alguno, reclamando y gritando, pues no le queda nada más. Finalmente termina en la redacción de un periódico donde Pedro (Tommy Párraga) promete ayudarla. Las caminatas que antes hacía ella sola ahora se vuelven planos conjuntos, sea por la compañía del periodista o de alguna amistad. El mismo desierto, el mismo viento, pero cerca de una mano amiga.

Anuncios de esta lucha conjunta los vemos en los planos en los que Georgina y su pareja suben las largas escaleras del imponente Palacio de Justicia. El camino es largo; la figura es clara. El retorno de la misión fallida se hace en la total oscuridad y ambos parecen apenas sombras de lo que fueron. La adversidad los despoja de sí mismos. Caso contrario, cuando está con el periodista y descansan luego de su estadía en la cárcel, la oscuridad los rodea, pero la luz de una vela pareciera darles una mínima esperanza. Sin embargo, en la fotografía del filme son recurrentes los lentos acercamientos a Georgina en algunos planos conjuntos, como si la cámara punzara, recordando el dolor constante.

Melina León encuentra en una protagonista dolida y una cámara paciente de movimientos leves una manera de narrar la soledad y la imposibilidad de justicia en un país como este. Todavía más cuando se trata de una mujer y de una mujer andina, para ser precisos. La lentitud del andar de Georgina traduce la demora de la justicia y también representa la inmensidad de aquello a lo que se enfrenta: la ciudad, el desierto, la gente. Todo está diseñado para empequeñecer su figura en el encuadre, así como todo en el sistema está diseñado para fallarle: los doctores, los abogados, los policías. Pasa de ser una figura pequeña a terminar dominando la imagen con un primer plano que se acerca a ella. Incluso cuando la cámara la reconoce y la engrandece, la violencia ha calado y solo le permite un triste cantar.

NI JEFE NI PODEROSO

En 2020 y luego de más de una década sacando adelante el proyecto, Henry Vallejo Torres logró estrenar *Manco Cápac* (2020), gran cinta nacional donde Elisbán (Jesús Luque Colque) llega a Puno en búsqueda de su amigo Hermógenes, quien le había prometido un trabajo. Elisbán no tiene nada más aparte de su ropa, su mochila y sus buenos modales. Desde el plano inicial, Vallejo logra definir bastante bien la esencia del protagonista y la película: el hombre aparece encogido en sí mismo, casi en posición fetal, en la parte trasera de un bus y casi como un fundido, vemos lo que refleja el vehículo; es decir, lo que es ajeno a Elisbán. De pronto, el personaje emerge y se pone de pie. Un gesto corto y aparentemente sin mucha relevancia, pero que sintetiza la idea de la historia.

Ante la ausencia total de Hermógenes, Elisbán ha de buscar una manera de subsistir y persigue cualquier oportunidad laboral que se le presente. Así, va de un lado a otro sin cesar, preguntando y casi rogando por trabajo. "Vas a tener que caminar", le advierte un taxista que, sin saberlo, marca su destino. De ahí Vallejo nos regala un gesto interesante: anuncia el título de la película con un plano general de su protagonista en una escalera yendo cuesta arriba. La ciudad está llena de vida y colores, pero Elisbán no deja de estar aislado y casi inanimado. En este sentido, la cámara lo registra repetidamente en planos generales que dibujan su figura de cuerpo entero, siempre enfrentado a las paredes, la dureza de los muros que le pone la vida.



Lo menosprecian, discriminan y desmotivan, pero él sigue. Muerto de frío y de hambre, lo vemos durmiendo en la calle y tomando caldo por un sol, lo vemos observar siempre las danzas de festividades como una manera de escape que él no conseguirá (casi como veíamos las cosas reflejadas sobre él en el bus al inicio). Pese a todo, Elisbán no se rinde. Consigue puestos breves y cachuelos, lo estafan, lo engañan, pero sigue andando. No obstante, la distancia entre el sujeto y el lente se mantiene. Por más que, como espectadores, lo acompañemos en su andar, seguimos ajenos a la odisea interior del personaje.



Foto: IMDb

La piel más temida (2023) convierte el viaje al Cusco en un encuentro con un pasado familiar marcado por la violencia política.

Así, hacia la mitad de la película, Vallejo ofrece el que creo es el mejor plano (sumado al inicio y al final): en búsqueda de otro trabajo, Elisbán se topa con una figura de Manco Cápac hecha de cartón y la admira desde un ángulo picado que lo disminuye. La figura, imponente, pareciera señalarlo y a la vez abrazarlo, acogerlo. De algún modo el plano los une. En este y otros momentos puntuales tenemos al protagonista en contacto con manifestaciones artísticas y cada una pareciera calar en él. Algo se gesta. En medio de tantas idas y venidas, el arte surge como una vía para buscarse (y encontrarse) la vida.

Jesús Luque construye un protagonista que transita toda la ciudad en búsqueda de la más mínima oportunidad. Ya no puede regresar a Macusani, su pueblo, y casi como un monje andante de Tsai Ming-Liang y un personaje neorrealista de Vittorio De Sica, recorre las calles para tener algo que llevarse a la boca. Desde la cámara se propone un relato que bordea lo documental, que mira la ciudad desde los ojos de un joven al cual todo le resulta ajeno y su soledad se multiplica conforme avanza, a cada paso y cada segundo. Finalmente, llega a una plaza vestido y pintado como el inca titular. Todo su recorrido, de aparente inmovilidad, deviene en una transformación interna y, para la última escena, externa. Elisbán inicia disminuido y relegado al final del bus, pero termina en el centro de una plaza, mirando alto y señalando el camino.

UNA PARED QUE HABLA

Willaq Pirqa, el cine de mi pueblo (2022) de César Galindo establece algunos tránsitos a partir de su pequeño y tierno protagonista, Sistu (Víctor Acurio), quien vive con su familia en el Ande cusqueño y se encarga de ir al colegio y de algunas tareas relacionadas al campo. La película divide con soltura y simpleza el área rural-familiar y el área algo más urbanizada en la que un día, por casualidad, Sistu descubre la magia del cine. Tales artefactos y artificios generan una curiosidad inmensa que lleva al niño a escaparse de su rutina entre escuela y hogar para ir a ver películas donde el proyeccionista y su camión. En el sitio inicial, Sistu es un niño como cualquiera; en el espacio del cine, es otro, es peleador de kung-fu o víctima de Drácula. También se vuelve el nexo entre su comunidad y el cine, un narrador oral de aquellos relatos que aparecen en esa "pared que habla"[2].

Es interesante el uso fotográfico de la luz en la película: cuando Sistu se acerca recién al cine, de noche, se ilumina el camino como algo misterioso y oscuro. Una vez en contacto, la luz (que viene del proyector) se vuelve esperanza, futuro, y da vida a las imágenes que se sucederán frente al niño. Las composiciones que logra Galindo reflejan la dificultad (hasta imposibilidad) del cine en el poblado. Vemos a los pobladores camino a ver una cinta contrastados en forma con el paisaje que impone grandeza y representa un trecho largo, pero cubiertos con la luz del sol que anuncia algo brillante adelante. Entonces, llegan al otro lado del pueblo y el plano los relega a una esquina, como si los oprimiera, pero la alegría es compartida y el cine les es favorable. De noche, era desconocido y peligroso; de día es amigable y familiar, para la comunidad.

Cabe añadir que la división que plantea Galindo entre un lugar y otro se puede leer como ficción versus realidad y, a partir de una entrañable y humorística cualidad metacinematográfica, Sistu oscila entre ambos espacios con la gracia y ligereza de un niño y del montaje. La "magia" del cine empieza a afectar el plano de lo real y de ahí nace la figura de "Sistu Lee" cuando el niño se defiende del *bullying* de un compañero de colegio usan-

2. El título de la cinta traducido al español.

DATO CURIOSO

CUMBIA POP. En *Punku* (2025), la canción "Si te vas, te vas" en versión cumbia, de la cantante Ada Chura —pero originalmente interpretada por la española Jeanette—, forma parte del *soundtrack* de la película.

do las técnicas aprendidas de las películas de Bruce Lee, o la escena de cómo el miedo de las cintas de terror invade las casas del pueblo. En esta línea, Galindo enfatiza en el cine como algo que no solamente se sirve de la realidad para crear, sino que también puede forjarla.

Al inicio, el padre de Sistu se muestra reticente frente a sus idas y venidas: el chico debe estudiar y trabajar, ser hombre como le ha enseñado, pero conforme la comunidad encuentra en el protagonista una forma de conexión con ese otro mundo, lo avalan y apoyan para que regrese con más historias. En ese vaivén entre ambos lugares, el niño empieza a fabricar sus propios relatos (es decir: cuenta las películas y hace su camino) y asume su rol como enlace. Tal cambio está ligado a la madurez y a su comprensión de la responsabilidad que le han imbuido. El final revela que esa dimensión meta se vuelve realidad[3] (la historia de Sistu de pronto se vuelve ficción dentro de la misma historia) y el niño que veía películas ahora es un adulto que las filma.



Punku (2025) mezcla mitos amazónicos y realidades paralelas en un viaje hacia lo sobrenatural.

EL VIAJE DEL HÉROE COMÚN Y CORRIENTE[4]

El subtítulo "El viaje de Atoqcha" de la aclamada *Kinra* (2023), dirigida por Marco Panatonic, advierte sobre su relevancia para con este texto. El cineasta natural de Chumbivilcas fabrica una película que contrasta una belleza visual desbordante con un recorrido duro de luto latente. El protagonista (Raúl Challa) pierde a su madre y por ende su hogar (a veces son lo mismo) y tal tragedia lo condena a vagar por años hasta averiguar qué hacer con su amarga libertad y futuro. La carencia de hogar y de madre devienen en una pérdida (o extravío) de identidad en la que atraviesa varios trabajos, amistades, lugares, vidas. En esta antiepopeya procesa un duelo hacia adentro y afuera de manera prolongada y, tal como el filme, a veces en movimiento y muchas otras estático. Similar a Elisbán, Atoqcha sale a buscarse la vida.



Foto: Berlinale

En *La memoria de las mariposas* (2025) de Tatiana Fuentes Sadowski, las fotografías y otros materiales de archivo permiten reconstruir el viaje de dos indígenas amazónicos a Europa para denunciar los abusos cometidos durante la explotación del caucho.

El ritmo apaciguado de *Kinra* traduce el abatimiento del protagonista y es parte de una propuesta que busca sacudirnos de encima un tipo de narrativa al cual nos hemos (mal)acostumbrado; plantea, incluso, un desafío al espectador. Es otro cine. Si el Estado y el resto de peruanos le han dado la espalda a las regiones andinas y su cine, Panatonic nos muestra ahora la espalda de su protagonista en largos tramos de su recorrido en medio de esa preocupación sensible de volver al origen, tanto en el personaje como en la película misma.

Las imágenes del filme no refieren a una caracterización turística del Ande, sino a una propuesta realista donde la gente habla, ríe, come, camina, como lo hace en el día a día. Lejos de las representaciones clásicas que solemos ver, *Kinra* alberga en sí una honestidad honda y humana que sumerge a quien la ve en esta vida

3. Hay una escena breve en *Manco Cápac* en la que ocurre algo similar: vemos a Elisbán leyendo un aviso sobre un *casting* para una película que cuenta las desventuras de un chico llamado Elisbán.
4. Tanto este apartado como los que hablan sobre *Historias de shipibos*, *Punku* y *La memoria de las mariposas* son ideas extraídas de críticas de quien escribe publicadas en la web de Ventana Indiscreta.



Foto: Mubi



Willaq Pirqa (2022) convierte el cine en un puente entre la imaginación de un niño y la vida de su comunidad andina.

Foto: IMDb

complicada, obrera, sosegada. La espalda de Atoqcha, largamente observada, es empleada por Panatonic para narrar lo largo del viaje, la necesidad de caminar para llegar a un lugar y lo complicado que resulta, a fin de cuentas, volver al origen.

Entre el luto de Atoqcha, el contexto de su gente en abandono y alienación, la odisea en búsqueda de sentido y respuestas, *Kinra* ahonda en cuestiones como la migración, la pérdida de identidad, el olvido institucional y más. ¿Es realmente la gran ciudad, el bien-vestirse, el bien-hablar y la vida académica el destino único al que todos van como animales enfilados a las cuchillas? ¿O Atoqcha logra escabullirse de esta vida prefabricada y blanqueadora para ser libre a sus anchas? Lo notamos en esa duda frente al examen de admisión (donde lleva una vestimenta bastante identitaria y la incertidumbre genera más peso al estar de espaldas a la cámara) y también en el profesor que torpemente les recomienda estudiar para no volverse manifestante, así como en la presencia idiota del ingeniero. Aquel que debería imponer respeto y admiración por sus estudios resulta un idiota, apartado de la celebración por la casa nueva.

La película, como Atoqcha, busca volver al origen. Se aleja del castellano y vuelve al quechua, se despide de la ciudad y regresa al campo. Sin mayor respuesta de la vida que un aprendizaje leve, Atoqcha entiende una única obligación: vuelve donde su madre (no hay mayor origen que este) y a su tierra madre. Se despide de una vida que nunca fue suya y vuelve a donde empezó para forjar ahora sí su propio camino. Si lo vimos al inicio trabajando en una fábrica de ladrillos, lo vemos al final construyendo una casa. La propuesta de Panatonic resulta clara. Solo así puede volver a la suya y recuperar su hogar, su aliento, su apellido.

TIEMPOS FLUVIALES

Hay cierto encanto en la propuesta de Omar Forero de tomar a un personaje de la comunidad shipibo-koniba, ubicada en las orillas del río Ucayali, y seguir su vida, un caudal de experiencias tragicómicas, como si fuese la corriente que guía la película[5]. *Historias de shipibos* (2023) recoge retazos de la historia de Bewen[6] en tres etapas distintas: niño (Andry Azán), joven (Llimmy Márquez) y adulto (Luis Márquez). La ambición de tal premisa es manejada con maestría por Forero, quien no presenta un conflicto dramático central, sino viñetas que condensan la evolución del personaje y encauzan sus vivencias hacia su propio origen.

El cineasta trujillano emplea una radio como motivo de la perduración de la comunidad que abraza, pues el Bewen niño escucha la narración mundialista de la selección peruana con Chumpitaz y Quiroga en Argentina 78, y el Bewen adulto regresa para oír cómo juegan Lapadula y "Cuevita". El paso del tiempo es contado de forma simple pero efectiva. Forero lo manipula para retratar la fuerza de la comunidad, no para jugar con las formas no lineales y demás. El abuelo de Bewen le advierte cuando niño: "podrán irse los peces y los árboles, pero seguiremos aquí"[7].

5. La idea del río como elemento clave del viaje narrativo y geográfico lo exploré también en un artículo sobre *Apocalypse Now* (1979). Véase el número 30 de la revista *Ventana Indiscreta*.
6. Aunque la película en sí basa su guion en diversos relatos de múltiples integrantes de la comunidad. De ahí el título.
7. Parafraseo. La cita puede ser inexacta.

La propuesta visual de Forero se acerca a veces de modo documental a las costumbres shipibas, a sus desgracias y fortunas, en medio de una adaptación a lo urbano durante décadas. La cámara es testigo de los cambios en las vestimentas, costumbres, rituales y más. En esta línea, Bewen retorna con una camisa (ya no con una prenda shipiba como al principio), pero en bote, de la misma forma en que se transportaba cuando niño. Como *Kinra*, esta también es una vuelta al origen, pero después de muchos años. Ahí es donde el tránsito deviene en trance y el tono cambia hacia un viaje propio del cine de Lisandro Alonso o Carlos Reygadas, con elementos, inclusive, de la literatura de Horacio Quiroga. El trabajo de audio también es importante: los sonidos de la ciudad con su bulla, motores y concreto son desplazados por el regreso de la música del río, del canto de las aves, del viento entre los árboles.

Hay otro tipo de encanto, también, en cómo se narra a un protagonista imperfecto, con sus vicios y virtudes, desde ser un niño que se avergüenza de su madre a convertirse en un adulto que engaña a su mujer. Cada etapa de su vida responde a un estilo distinto, casi como si se tratase de una película diferente en las tres partes, todas con (im)pulsos particulares hilados por el personaje y su identidad. El viaje es literal y simbólico, una introspección que admite incursiones reales-maravillosas. Hacia el final, Forero regala un plano similar al del inicio y Bewen fabrica un relato futbolístico[8] como guiño hacia sus raíces, hacia la radio y su comunidad: ha pasado el tiempo, pero aún siguen ahí.

DUENDES, SIRENAS Y RÍOS MÍSTICOS

Este recorrido hace su última parada en *Punku* (2025), de Juan Daniel Fernández Molero. En ella, un niño de nombre Iván (Marcelo Quino) es encontrado tras haber desaparecido un par de años en la selva peruana. Meshia (Maritza Kategari) lo ayuda y emprenden un viaje juntos por Quillabamba para que Iván se reúna con su familia y lo curen de los males que lo aquejan. El periplo del par toma lugar tanto en los ríos como en las realidades y hasta en los formatos de video: una Meshia se cruza con otra en el río (una de ida y la otra de vuelta), la película alterna entre ser filmada en rollo, digital y hasta en celulares mediante tiktoks y más.

El montaje disruptivo de *Punku* juega en pared con una narrativa episódica en la que los límites entre inicio y final se van difuminando y dan pie a tránsitos a través de ríos, carreteras nocturnas (y perdidas), en mototaxis asesinas y más. El cruce de las dos versiones de Meshia responde a las dos caras de una misma moneda llamada realidad. El recorrido bueno (con Iván para ayudarlo) y el malo (con el hombre misterioso donde hay ecos de abuso) forman parte de un todo. Lo mismo con el pasado y el presente (o futuro). De esa forma, los mitos como los de las sirenas o el del Chullachaqui coexisten con los filtros de redes sociales, los videos verticales, tiendas para otakus y más.

El tratamiento audiovisual de la película propone dualidades entre los viajes, los personajes y más, así como en la estética propia del día y la noche. El sol se oculta y pareciera sugerir los momentos ideales para lo paranormal. Allí aparece el hombre misterioso que nace de las sombras con su traje negro y sombrero, sumado a su andar pesado de Michael Myers. Asimismo, la presencia de tonos rojos también advierte sobre cierto peligro. Lo vemos en la mototaxi carpentereana, las luces del club donde Meshia se presenta y hasta en la habitación donde desaparece Iván. Como en *Historias de shipibos*, la cinta mezcla y contrasta los sonidos de la selva con los de la ciudad y más, todo para crear un viaje sonoro y una atmósfera que remita al misterio, a la sensación de que algo está siempre a punto de ocurrir.

Iván, quien en el pasado emprendió en solitario un largo viaje hacia la noche, es quien logra cierta clarividencia a partir de la enigmática herida en su ojo. Fernández Molero emplea la visión y los ojos como símbolos y leitmotivs de la obra, siempre en representación de los portales entre realidades que pueden llegar a ser, incluso desde una perspectiva meta donde nosotros nos introducimos en la película a partir de la vista. El elemento extraño que surge al final termina por llevar a Iván a otro plano literalmente, pues desaparece de la película. En la línea de lo mencionado, la obra cruza sus propios portales[9] y se convierte en una de las entregas más interesantes del cine peruano de los últimos años.

OTROS DESPLAZAMIENTOS

Hay más películas que podrían tener un apartado para sí solas en este texto, pero por cuestiones de extensión he de mencionarlas brevemente. Para empezar, otra del 2025 como *La memoria de las ma-*

7. Parafraseo. La cita puede ser inexacta.
8. Como Sistu: cuando acaba el relato, inicia la creación de las historias propias.

riposas[10], de Tatiana Fuentes Sadowski, donde el viaje se configura a partir del que hicieron dos indígenas peruanos a tierras europeas para dar testimonio del maltrato inhumano que sufrían durante la fiebre del caucho. Tal como ellos, el montaje y el archivo van del Perú a Europa en distintas épocas y formatos.

Pienso también en las películas de Wari Gálvez Rivas, cineasta huancaíno con enorme interés en el documental. *Cines de video* (2020) recorre decenas de (antiguos) cines peruanos, sus historias, asistentes, ritos, carteleras y demás. Se trata de un trabajo amplio y vital en términos de nuestra memoria cinematográfica. En tanto la memoria nacional, *Desaparecido* (2022) indaga en el secuestro y posterior liberación de un universitario luego de torturas de todo tipo a manos de militares. Treinta años después, el protagonista recuerda la violencia y Gálvez acompaña el relato con imágenes crudas, a la vez que recrea la ruta, el movimiento y traslado de Miguel a la universidad, el cuartel, el calabozo y a la chacra donde lo sueltan.

Los recorridos por la historia nacional, en particular la época de terrorismo y el conflicto armado interno, son frecuentes. Desde su primera entrega, la "trilogía de la memoria" de Joel Calero elabora un tránsito por la ciudad y por la memoria: los protagonistas de *La última tarde* (2016) caminan a tramitar su divorcio mientras recuerdan su paso por el MRTA. Luego, en *La piel más temida* (2023), es el viaje de la protagonista al Cusco lo que remece las aguas del pasado y saca a flote la historia del padre senderista. Caso similar es el de *Álbum de familia* (2024), donde el viaje del personaje principal a un pueblo azotado por el conflicto coincide con el descubrimiento de dudas y certezas sobre sus familiares.

Cierro con dos cintas. *Esperaré aquí hasta oír mi nombre* (2021) de Héctor Gálvez propone una obra teatral sobre los horrores de aquellas décadas de violencia que va tomando lugar en varios de los pueblos que fueron víctimas. Memoria y geografía se unen, así como ficción y realidad, teatro y trauma. La otra película es *El Huatrila* (2023), de Roberto Flores. En ella, seguimos a un niño que regresa a su (tierra de) origen junto a su padre para entender mejor los dilemas que atraviesa, pues estudia en un colegio pituco y los complejos, así como los malos tratos, no tardan en aparecer. Estos traslados en espacio y en tiempo están trabajados desde el montaje y el color. Una ópera prima para tener en cuenta.

CRÉDITO CLAVE



Foto: IMDb

OMAR FORERO

El director de *Historias de shipibos* (2023) también dirigió *Chicama* (2012), premiada en la edición del Festival de Cine de Lima de ese año como Mejor Película Peruana.



RECOMENDAMOS

Tus padres volverán (2015) de Pablo Martínez Pessi. En 1983, 154 hijos de exiliados políticos uruguayos, de entre 3 y 17 años, viajaron solos desde Europa a Montevideo para conocer por primera vez a sus familias y su país de origen. Su llegada se convirtió en un acto de memoria, identidad y reivindicación de los derechos humanos, marcado por una multitud que los recibió cantando "Tus padres volverán". Disponible en Retina Latina.

9. *Punku* significa "portal" o "entrada" en quechua.
10. Tanto esta como *Punku* estuvieron en la edición 2025 de la Berlinale.