REVISTA DE CINE DE LA FACULTAD DE COMUNICACIÓN | NOVIEMBRE 2026

EDICIÓN 36

VENTANA indiscreta



MIRAR EL CINE LATINOAMERICANO

GÉNEROS, MEMORIA Y TRÁNSITOS: NUEVAS VISIONES DEL CINE PERUANO Y DE LA REGIÓN

FONDO EDITORIAL ULIMA

EDICIÓN ESPECIAL

Índice

Presentación **3**

Los géneros en el cine latinoamericano de hoy:
¿pertinencia o impertinencia? **4**
Isaac León Frías

La historia negra de Remo Manfredini:
un análisis de *El jockey* desde una lectura *noir* **18**
Carlos Esquives

Madres y pecado en el melodrama:
de la abnegación a la inmoralidad **26**
Victoria Vives Cruz

La memoria es un carnaval:
la evolución del cine de memoria histórica sudamericano **36**
Gustavo Herrera Taboada

Los géneros y el cine peruano contemporáneo **44**
Ricardo Bedoya y José Carlos Cabrejo

Algunos viajes del cine peruano reciente.
Tránsitos territoriales y narrativos **58**
Gustavo Vegas Aguinaga

Yana-Wara.
El retorno a la contemplación y al mestizaje **66**
Christopher Rojas

Existir en la ciudad.
Migración interna, invisibilidad social y lógica
neoliberal en *Manco Cápac* **76**
Armando Bustamante Petit

Un barrido por la escena del crimen:
100 años de cine criminal en el Perú **84**
Carlos Torres Rotondo



Foto de portada: *O agente secreto* (2025) de Kleber Mendonça Filho.
Fuente: MUBI

VENTANA INDISCRETA N.º 36
Revista de la Facultad de Comunicación
Segundo semestre del 2026

© Universidad de Lima
Fondo Editorial

Av. Javier Prado Este 4600, Urb. Fundo Monterrico Chico, Santiago de Surco, Lima, Perú
Código postal 15023
Teléfono 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe / www.ulima.edu.pe

CONSEJO EDITORIAL
Ricardo Bedoya, Rodrigo Bedoya Forno, José Carlos Cabrejo, Giancarlo Carbone, Isaac León Frías, Javier Protzel, Eduardo A. Russo y Lauro Zavala

DIRECCIÓN Y EDICIÓN
José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL
Enzo Cereghino Thays y Sebastián Maldonado

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Carlos Esquives, Victoria Vives, Gustavo Herrera Taboada, Gustavo Vegas Aguinaga, Armando Bustamante Petit y Carlos Torres Rotondo.

DISEÑO
Fondo Editorial de la Universidad de Lima

CORRESPONDENCIA
ventanaimpresa@ulima.edu.pe

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial. Esta revista se publica con fines absolutamente educativos.

DIRECCIÓN EN INTERNET
ventanaindiscreta.ulima.edu.pe

SÍGUENOS EN X
@revventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK
www.facebook.com/revistaventanaindiscreta/

ENCUÉNTRANOS EN INSTAGRAM
ventana_indiscreta

SÍGUENOS EN LETTERBOXD
https://letterboxd.com/ventanaind/

ISSN (EN LÍNEA): 2523-6245

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-08607

Presentación

Esta edición está dedicada al cine peruano y latinoamericano, con atención a su presente y a las tendencias que atraviesan sus imágenes. Uno de los ejes del número es la vigencia de los géneros y las maneras en las que el cine contemporáneo los cuestiona o los lleva por caminos inesperados. El melodrama, arraigado en la tradición latinoamericana, permite observar estas transformaciones. La figura materna, asociada durante mucho tiempo con la abnegación y el sacrificio, adquiere otros sentidos cuando las películas exploran el deseo o la transgresión. Algo semejante ocurre con el *noir* o el *thriller*, cuyas convenciones permiten examinar desde las identidades de género hasta el autoritarismo.

No obstante, la relación con el pasado constituye otra dimensión importante de este número. Las imágenes del crimen y de la memoria histórica muestran cómo el cine vuelve sobre acontecimientos y heridas que siguen interpelando el presente. No se trata solo de reconstruir lo sucedido, sino de preguntarse cómo se recuerda, qué relatos se privilegian y qué experiencias permanecen fuera de campo.

El presente también se manifiesta en las formas de habitar y recorrer el territorio; cómo la ciudad, las migraciones internas y los desplazamientos hacen visibles experiencias de exclusión, desigualdad e invisibilidad. El viaje permite explorar la transformación de quienes se desplazan, así como las fronteras que organizan sus mundos, a través de estéticas tan disímiles como el lúdico y violento cruce de géneros de Kleber Mendonça Filho o la inmersión sensorial, de encuadres durativos, en los escenarios rurales de Óscar y Tito Catacora.

Así, esta entrega retoma preocupaciones que *Ventana Indiscreta* abordó en sus primeros números, hacia fines de la primera década de este siglo. Volver sobre estas cinematografías permite reconocer cuánto han cambiado y qué nuevas reflexiones exigen. Nos interesa observar tanto las películas que recurren a códigos capaces de convocar a públicos amplios como aquellas que construyen universos singulares, a través de ensayos personales de narración.

Entre las convenciones de los géneros y su reinvención, el pasado oscuro y un presente que busca regresar a él, el filme de popularidad local y aquel que cosecha distinciones importantes en el extranjero, el cine de la región muestra una vitalidad que reside en su diversidad. Esta edición invita a descubrir esos fascinantes matices que componen el cine peruano y latinoamericano.



Ambientada en una comunidad andina ficticia, *Madeinusa* (2005) de Claudia Llosa combina elementos del drama y la tradición cultural local en una propuesta de cine de autor.

LOS GÉNEROS EN EL CINE LATINOAMER DE HOY:

¿PERTINENCIA O IMP

ESCRIBE **ISAAC LEÓN FRÍAS**



Foto: IMDb

ICANO

ERTINENCIA?

La presente es una reflexión sobre la evolución del cine latinoamericano a partir de la transformación de los géneros cinematográficos y su vínculo con el público. Se examina el tránsito del cine clásico al cine de autor, así como las tensiones entre el cine comercial, el regional y el autoral en el caso peruano. Así, se plantea la búsqueda de una "tercera vía" capaz de renovar los géneros tradicionales para conjugar identidad cultural, calidad artística y capacidad de conectar con amplias audiencias.

HISTORIAS BIEN CONTADAS VS. HISTORIAS MAL CONTADAS

Advierto que el subtítulo es engañoso o, incluso, capcioso. Eso de historias bien o mal contadas remite a un taller de redacción o a un curso canónico de guion. En principio, nunca a categorías de películas. Pero suele ser un argumento, muy común en los últimos tiempos, para enfrentar las películas que se hacían antes a las que supuestamente se hacen ahora. Y más, si se quiere, si eso se aplica a la producción de nuestros países.

Como el volumen que nos convoca está referido a la actualización o renovación



Tinta roja (2000) combina el drama periodístico con la historia de formación de un joven reportero, a través de su relación con un experimentado cronista policial.

de los géneros fílmicos en la franja latinoamericana (y caribeña), esa dicotomía no es gratuita. Porque si algo caracterizó a la producción promedio durante los tiempos de mayor o menor esplendor de las industrias de Argentina y México fue la solvencia narrativa sostenida por una industria profesional. Solvencia narrativa; ergo, historias bien contadas o, mejor, relatos bien articulados. Eso que, por ejemplo, el mismo Luis Buñuel —que venía de las filas de la vanguardia francesa, esa "primera ola", tal como la llamó Noël Burch— demostró en su producción mexicana que podía asumir, sin reserva, proyectos que, *a priori*, se podían confundir con otros de esa industria. Allí Buñuel puso en evidencia que podía *contar bien una historia*.

Ya sabemos que esa administración de las *historias bien contadas* entró en crisis en todas partes y se abrieron las aguas en el curso de los años sesenta y setenta del siglo que precede al actual. Se extendió lo que antes era muy tangencial y adquirieron carta de ciudadanía quienes antes no la tenían. Es decir, propuestas que todavía en ese entonces, y ahora mismo, podían ser catalogadas como historias mal contadas por la comunidad mayoritaria de los espectadores pasaron a ocupar espacios de respetabilidad. Como no tenemos otros indicadores a la mano, apelemos a las cifras de recaudación, pues con ellas se convalida la tendencia hacia relatos legibles (por ejemplo, con buenos y malos, héroes y antihéroes, aun cuando no sean los de otros tiempos), aunque no fuesen iguales a los otrora dispensados, pero sí procedentes de una genealogía que se ha mantenido firme y ha proseguido hasta los tiempos del *streaming*.

¿Dónde se veía el cine hablado en el castellano regional, con sus variantes locales, entre los años 1930 y 1970 e incluso unos años más?, ¿y dónde se ve el de las



Foto: IMDb

ambos. La crítica podía decir que, en su mayoría, no eran buenas películas, pero no podía desconocer su grado de inteligibilidad narrativa, justamente lo que facilitaba la comunicación con el público promedio de sus países y de toda la región hispanohablante del continente.

Luego ocurrió lo que conocemos. Una suerte de giro copernicano, como que la casa se ha puesto de cabeza, lo que ha hecho que el cine de autor y experimental de América Latina se haya aupado y encaramado en sitiales de prestigio, cuando antes lo que se hacía en estas tierras era considerado casi un subproducto infradesarrollado de la industria fílmica internacional. Igual que antes, no se puede competir en la taquilla internacional, pero sí en los reconocimientos de los certámenes especializados. No en todos ni en la mayoría, mas sí en una porción pequeña y creciente. A eso se suma que cineastas de la región hayan traspasado las fronteras locales: los mexicanos Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro, y que incluso hayan obtenido óscares a la mejor dirección (González Iñárritu, dos veces). La presencia de los géneros no ha desaparecido, pero se ha descentrado.

Un gran desafío para la producción de estos tiempos es hacer que las *historias bien contadas* alcancen un grado de conexión con el público y, a la vez, de respetabilidad como hasta hoy no ha sido moneda común. Y ese desafío incorpora el asunto de los géneros. Como no es concebible retomar lo que se hizo antes, está en debate si es factible seguir trabajando con las matrices genéricas adaptadas o transformadas a los tiempos que corren. En otras partes, y en el marco de industrias sólidas, eso se viene haciendo y ahora se quiere en mayor medida, debido a las potencialidades de las plataformas de *streaming*.

últimas décadas? El primero, en salas comerciales y, desde los años cincuenta, también en la televisión. El segundo, muy poco en salas comerciales, salvo en sus países de origen y allí también de manera casi siempre restringida, y mayoritariamente en canales de cable, en el *streaming* y, de modo minoritario pero ostensible, en las pantallas de los festivales de cine.

Pues bien, esas *historias bien contadas* del cine argentino y mexicano del periodo clásico eran aquellas que se sostenían en las matrices genéricas dominantes: la comedia urbana, el melodrama, la ranchera (una exclusividad mexicana), la épica histórica en Argentina, el terror, aunque de modo más limitado, en

CAMEO INESPERADO

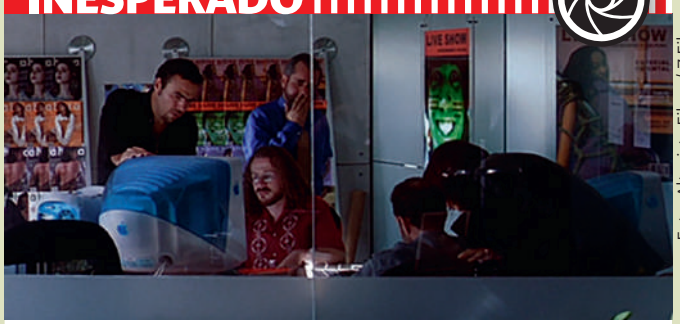


Foto: Altavista Films / Z Films

ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU. El director aparece en un cameo como publicista en las oficinas donde trabaja Daniel (Álvaro Guerrero), uno de los protagonistas en *Amores perros*. De manera original, la película incorpora algunos de los comerciales que González Iñárritu había dirigido en su trabajo publicitario.

En América Latina, esa renovación o puesta al día es aún embrionaria, pero asoma como una posibilidad por explorar. Este texto es solo un esbozo de un panorama ciertamente complejo en el que se cruzan diversos aspectos relacionados con las condiciones de producción y distribución, apoyos de empresas privadas y fondos estatales o de ayuda extranjera, espacios de exhibición, expectativas de los públicos, sin excluir las expectativas de los propios realizadores o empresas productoras grandes o, más bien, en el caso de nuestra región, medianas y chicas con planes y proyectos de distinta naturaleza.

CERTIDUMBRE E INCERTIDUMBRE

En términos industriales (producción, distribución y exhibición), el cine de la región siempre estuvo rezagado frente al norteamericano, aunque alcanzó tal volumen de producción y una cobertura de distribución durante varias décadas que resulta envidiable si se ve desde las condiciones actuales y que en su momento no estaba por debajo de los estándares europeos. Argentina y México podían competir en la taquilla internacional con las cinematografías europeas. Probablemente, esa producción no fue ni mucho menos óptima en términos cualitativos, pero sí fue un cine posible y hecho un poco a la manera en que se hacía en todas partes, no solo bajo esquemas genéricos, sino también con actores protagónicos conocidos y populares en la mayor parte de los casos. Además, hubo películas que alcanzaron, unas más que otras, éxitos en la taquilla. Ahora podemos apreciar, además, que una parte de esa producción merece un reconocimiento por sus valores fílmicos que en su momento no se le supo dar o, al menos, no en su justa medida.

De allí que primara el principio de la certidumbre sobre lo que se podía esperar ver en cada película. Certidumbre que anima, además, a las empresas, a los equipos de producción y a los propios realizadores. Y no es que los filmes se mantuviesen inamovibles y no presentaran cambios o variaciones; por ejemplo, la vertiente cabaretera tuvo en México continuidad en un grado relativamente débil desde los inicios del sonoro, pero, desde fines de los cuarenta, adquirió por unos cuantos años una magnitud antes impensada, y con un perfil particular apuntalado por el origen cubano de las figuras femeninas protagónicas (Ninón Sevilla, Rosa Carmina, María Antonieta Pons y otras), sin que eso modificara la estabilidad dominante en materia de géneros.

A partir de los años cincuenta, y de modo más pronunciado en la década siguiente, la estabilidad se resquebraja y el principio de la incertidumbre se va imponiendo progresivamente. Entre otros aspectos, esto afecta lo que había constituido uno los pilares del sistema: justamente, el funcionamiento de los géneros, que no desaparecen, pero que se adaptan o se reciclan, para bien y para mal, sin mantenerse ya como soportes identificables de sus cinematografías.

Si se preguntara hoy en día por la identificación de géneros en Argentina, Brasil o México, muy pocos, si los hubiera, ensayarían una respuesta pertinente. En realidad, se diversificaron las opciones, se abrieron espacios para narrativas alternativas, se degradaron algunos géneros en fórmulas estereotipadas (o más estereotipadas que nunca) en un mercado precario, con pocas salidas fuera de los marcos nacionales que no fuesen la televisión o el cable.

La producción con rasgos más diferenciados se vio estimulada por los apoyos gubernamentales, el veredicto de la crítica, el reconocimiento de los festivales. La distancia entre esa franja de películas se fue haciendo casi abismal con aquellas que apuntaban directamente a la taquilla con los estímulos más eficaces, que suelen ser las apelaciones más o menos burdas al sexo, la violencia y la sangre[1].

Digamos que el principio de la incertidumbre terminó por dominar el estado de cosas vigente y, por eso, la marcha de las cinematografías regionales ha ido un poco a trompicones, aun cuando se ha incrementado notoriamente el volumen de producción, especialmente en países que parecían borrados del mapa cinematográfico de la región. Esa incertidumbre no ha impedido los intentos de apelar a recursos y procedimientos heredados del periodo clásico, con tratamientos acordes con los tiempos que corren, pero no se ha logrado aún constituir nada parecido y menos equivalente, aunque no han faltado ni faltan intentos en favor de una cierta fusión de lo viejo y lo nuevo sin perder de vista la búsqueda de un público propio, por ahora un tanto esquivo,

1 Precisemos que no descalificamos en absoluto el sexo, la violencia o la sangre, que pueden ser y son de hecho insumos de enormes posibilidades creativas, sino los usos manidos y gastados que se hace de ellos en producciones de presupuestos ínfimos y defectuoso acabado. A propósito de esos estímulos, se están redescubriendo cada vez más obras del *exploitation* de diversos orígenes muy estimables, que incluso han sido materia de un número de *Ventana Indiscreta:* el 28 (diciembre del 2022).



Foto: Arkivperu

Misión en los Andes (1987) de Luis Llosa adopta las convenciones del cine de acción hollywoodense al escenario peruano. Fue una de las excepciones comerciales del cine nacional de su época y consiguió una importante respuesta del público.

pero no siempre. Veamos, a continuación, lo ocurrido en el Perú y, luego, en otros países de la región.

UN ABORDAJE CREATIVAMENTE IMPRODUCTIVO DE LOS GÉNEROS EN LA EXPERIENCIA PERUANA

Hacia el 2012, la producción en el Perú había logrado un incremento significativo en términos de volumen, mas no de capacidad de convocatoria. Al año siguiente, el panorama se modifica. La producción de la empresa Tondero, *¡Asu mare!*, administrada a partir de un análisis de mercado, inédito en la preparación de un largometraje en el Perú, alcanza tres millones de asistentes en salas públicas. La secuela, *¡Asu mare! 2* (Ricardo Maldonado, 2015), supera levemente los tres millones. La continuación, *¡Asu mare! 3* (Jorge Ulloa, 2018), desciende a dos millones y desde allí solo cuatro películas superan el millón de espectadores. Con todo, las cosas cambian y, pocos años después del 2013, hay varias decenas de estrenos locales en la cartelera comercial y muchas más no exhibidas en ese circuito. Sin duda, la tecnología digital, impuesta en esos mismos años en los sistemas de proyección en sala, luego de la virtual conversión del soporte fotoquímico al digital en las cámaras "tomavistas", contribuyó a esa explosión. Pero las principales razones de ese crecimiento inusitado están, por un lado, en la puerta comercial que abre el éxito de *¡Asu mare!* Y, por otro, en los apoyos financieros de la DAFO, entidad que se encarga de organizar los concursos de proyectos de largometrajes (entre otros), con un capital mayor logrados durante los gobiernos de Alan García (2006-2011) y Ollanta Humala (2011-2016). No se trataron de apoyos incrementados fuera de los topes fijados por la ley, sino de aumentos aplicados en consonancia con el marco legal que antes no cubrían esos topes.

DATO CURIOSO

BAJO PRESUPUESTO. Según Luis Llosa, *Misión en los Andes* se realizó con apenas 100 000 dólares. La película fue producida por Roger Corman en locaciones peruanas.



Foto: MUBI

En Y *tu mamá también* (2001), Alfonso Cuarón combina el relato de iniciación juvenil con la película de viaje para explorar las relaciones personales y las diferencias sociales en México.



Foto: MUBI

Sergio Chamy y Rómulo Aitken en *El agente topo* (2020). El documental utiliza recursos del cine de espionaje para explorar la vida en una residencia de adultos mayores.



Foto: MUBI

En *Estación central* (1998), Walter Salles utiliza el viaje de una mujer y un niño por Brasil para desarrollar un relato sobre los vínculos afectivos y las desigualdades sociales.

Entonces, a partir de *¡Asu mare!*, se abre una veta comercial inédita, pues los productos llanamente concebidos en función de una taquilla potencial nunca habían sido ventajosos o solo en casos aislados; por ejemplo, *La fuga del chacal* (Augusto Tamayo) o la coproducción *Misión en los Andes* (Luis Llosa), ambas de 1987 y relativamente excepcionales en su época. Desde *¡Asu mare!*, el viento parecía soplar en esa dirección comercial ansiada por algunos productores o candidatos a productores. Y, en efecto, se constituyó una franja que se abocó a ese empeño y dio lugar a la exhibición de títulos comercialmente exitosos, pero con ingresos no ascendentes sino menguantes. Unas pocas empresas (Tondero, con siete de las diez más taquilleras desde el 2013, Bing Bang y algo menos La Soga Producciones) han dominado el mercado[2]. El insumo narrativo principal de esas producciones ha sido la comedia, un género apenas visitado en los 40 años previos, desde que se promulgó la primera ley de cinematografía en 1973, durante el gobierno militar de Velasco Alvarado. Sin ánimo de ahondar en el comentario en torno a esa modalidad genérica, podemos constatar que aquello que se insinuó moderadamente en la propuesta híbrida de *¡Asu mare!*, un tipo de humor asociado a un personaje más allá de la mera oralidad, se dilapidó luego en producciones de sonoridad estentórea que reproducían esquemas de los programas humorísticos y las teleseries. Con muy escasos intentos de trascender el chiste verbal o el equívoco narrativo hilarante, estaba ausente casi cualquier atisbo de humor audiovisual ajeno a la hipertrofia de la palabra y al seguimiento de una línea narrativa relativamente rutinaria. Se fue esfumando la opción de una comedia popular. Otras propuestas de humor como *Aj Zombies* (Daniel Martin Rodríguez, 2017), *Biopic* (Rafael Arévalo, 2012) o, la más lograda de ellas,

2 Agradezco la información proporcionada por Laslo Rojas y el blog Cinencuentro que ofrecen una rigurosa información acerca de estrenos peruanos, cifras de asistencia y recaudación en salas y otros datos relevantes.

Como en el cine (Gonzalo Ladines, 2015) son más personales y no tienen el filo de llegada a un público extendido.

El balance de conjunto es realmente penoso en términos expresivos y, encima, la respuesta del público se ha ido desgastando progresivamente y los indicadores de asistencia han ido mostrando esa baja, aunque las películas dirigidas por Ani Alva Helfer (*No me digas solterona* [2018]; *Soltera, casada, viuda, divorciada* [2023], en dos entregas cada una) han superado el promedio de asistencia. Otros géneros que se ha intentado promover han dado resultados más pronto desfavorables, como en el caso del terror, que no ha logrado fijarse como un género local estable cuando la abundancia de títulos de origen extranjero, y principalmente norteamericanos, satura las carteleras semanales.

Frente a esa producción pensada en función del logro mínimo del millón de espectadores, muy pocas veces alcanzado como hemos anotado, está la que en el mejor de los casos aspira a los cien mil espectadores, aunque eventualmente se pueda superar ese límite. Dentro de esta franja cabe marcar diferencias. Hay obras con un mayor relente personal, como las de Francisco Lombardi, el más prolífico realizador peruano, con poca figuración en las últimas dos décadas, pero con una producción constante en el campo del largometraje. De sus obras del nuevo siglo, solo *Tinta roja* (2000) y *Mariposa negra* (2006) superaron los cien mil espectadores. O las de Joel Calero, como la trilogía *La última tarde-La piel más temida-Álbum de familia* (2016-2024). Hay, además, títulos con componentes genéricos ajenos a la comedia, especialmente del *thriller*, que han logrado una audiencia respetable. Uno de ellos es *La hora final* (Eduardo Mendoza, 2017) y otros dos más recientes, hechos al calor del último proceso electoral y con notorios propósitos de favorecer a uno de los sectores políticos en pugna, *Chavín de*

UN GRAN DESAFÍO PARA LA PRODUCCIÓN DE ESTOS TIEMPOS es hacer que las *historias bien contadas* alcancen un grado de conexión con el público y, a la vez, de respetabilidad, como hasta hoy no ha sido moneda común.

Huántar: el rescate del siglo (Diego de León, 2025), la quinta película peruana más taquillera de la historia con 1 300 000 espectadores en sala; y *Cantuta: la orden secreta* (Alejandro Nieto Polo, 2026). Están, asimismo, las películas de temática social, varias de ellas insertas en la llamada producción regional, que son las que han conseguido los mayores laureles para la cinematografía peruana en tiempos recientes.

Conviene proporcionar algunos antecedentes. Desde los años noventa se fue gestando una producción *amateur* fuera y más bien lejos de la capital, especialmente en el sur andino, en Puno y Ayacucho. Eso dio lugar a una circulación ajena a los canales comerciales y con una audiencia afincada en la propia región de origen. Mal que bien, se fue afianzando una continuidad que ha sido estudiada con amplitud por Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria[3] y que, a partir de sus inicios artesanales, fue evolucionando hacia propuestas más exigentes, como las del ayacuchano Palito Ortega (*Sangre inocente* [2000], *El rincón de los inocentes* [2012], *La casa rosada* [2016]) y, ya en tiempos más cercanos, ha dado lugar a películas de factura más profesional, distinguidas además en certámenes internacionales, como *Wiñaypacha* (Óscar Catacora, 2017), *Yana-Wara* (Tito Catacora y Óscar Catacora, 2023), *Runa Simi* (Augusto Zegarra, 2025), *Manco Cápac* (Henry Vallejo, 2020), *Willaq Pirqa, el cine de mi pueblo* (César Galindo, 2022), *Érase una vez en los Andes* (Rómulo Sulca, 2023), *Raíz* (Franco García Becerra, 2024), *Reinaldo Cutipa* (Oscar González Apaza, 2023) o *Kinra* (Marco Panatonic, 2023). Varias de estas películas están habladas, no siempre en su totalidad, en las lenguas quechua y aimara, lo que aporta un dato adicional relevante a su carácter étnico e identitario, al diversificar el relativo exclusivismo del español durante el siglo XX, con muy pocas excepciones, una de las cuales es la precursora *Kukuli* (Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, 1961), y al ubicar, además, espacios geográficos y sociales fuera del ámbito de la capital o de los mismos paisajes urbanos y extraurbanos frecuentados (entre ellos, por ejemplo, las socorridas ruinas de Machu Picchu).

3 En el libro, en dos volúmenes, *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*, de Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria (2017), Universidad de Lima.

Es verdad que, a la franja de los títulos andinos de mayor exigencia, se anticiparon un par de filmes realizados por la cineasta limeña Claudia Llosa, *Madeinusa* (2005) y *La teta asustada* (2009), que ganó el Oso de Oro de Berlín. También, *Retablo* (Álvaro Delgado, 2017). Pero la veta andina *ortodoxa* propiamente dicha está representada por los antes enunciados, aquellos precisamente que han obtenido, junto a otros como *Canción sin nombre* (Melina León, 2019), y poco más, el mayor reconocimiento internacional del cine peruano a escala internacional, después de que lo hicieran las películas de Claudia Llosa y especialmente *La teta asustada*.

La producción de carácter social no se asienta exclusivamente en el sur andino, pues se encuentra también en otras partes y, de ellas, en mayor medida, en Lima. Por ejemplo, la ya mencionada *Canción sin nombre* o el documental *La revolución y la tierra* (Gonzalo Benavente, 2019) que, de manera inesperada, obtuvo una concurrencia de casi cien mil espectadores en sala, algo no visto en la historia del documental peruano. Por otra parte, está la franja más inclinada a propuestas de carácter experimental o rupturista, escasamente representada en la exhibición comercial y más bien asociada al circuito de festivales o a espacios alternativos aún poco potenciados, como las que representa Juan Daniel Molero en *Videofilia y otros síntomas (virales)* (2015) o *Punku* (2025).

EN BÚSQUEDA DEL PÚBLICO PERDIDO. HACIA UNA POSIBLE TERCERA VÍA

Les tomo prestado a los colegas Ana Rosas Mantecón y Leandro González el subtítulo del libro *Cines latinoamericanos en circulación. En búsqueda del público perdido*[4] que, justamente, aborda, a través de diversos artículos, asuntos ligados a los que tratamos en este texto y que tocan aspectos de la producción, distribución, exhibición por vía comercial, festivales, *streaming* y otros, la compleja encrucijada de las cinematografías de la región. La cuestión de los públicos es, por cierto, capital, y es solo en las últimas décadas que se ha convertido en uno de los motivos centrales de preocupación (que ya lo era antes, pero no se estudiaba o muy poco), investigación y estudio.

Como sea, y siguiendo la línea de nuestro texto, el panorama es variado, pero no se afirman aún líneas de fuerza que indiquen una producción que pueda alcanzar un arraigo sostenido y que, de una u otra manera, gire en torno a las modalidades genéricas. Para usar otra vez la referencia numérica, que no es la más propicia ni seguramente la más indicada para un crítico como el que escribe, pero que, al menos, nos sirve como un dato indicador, digamos que sea una producción que aspire a alcanzar entre los cien mil y el millón de espectadores, o que pueda superar el millón y que, idealmente, pudiese recuperar, renovar o transformar fuentes narrativas con posibilidades de comunicación. Este es, ciertamente, un gran desafío y hay algunas experiencias más o menos recientes que vislumbran una posible, llamémosla tercera vía para diferenciarla del taquillazo o pretendido taquillazo, y de la veta festivalera o de inquietudes sociales más acentuadas o manifiestas.

Son experiencias que no forman parte de ningún programa ni han marcado rutas, pero ahí están, apuntando a una concurrencia importante de espectadores en el ámbito internacional o a la presencia en certámenes y reconocimientos, sin excluir una dimensión crítica o testimonial

CRÉDITO CLAVE



Foto: Centro de la Imagen

SUSANA TORRES

La artista visual tuvo a su cargo la dirección de arte de *Madeinusa* y *La teta asustada*. En esta última, junto con Patricia Bueno, creó una propuesta visual que recurre al color, las texturas y los objetos cotidianos para construir el universo simbólico de la película.

4 Libro *Cines latinoamericanos en circulación. En búsqueda del público perdido*, de Ana Rosas Mantecón y Leandro González (2020), UAM.



Érase una vez en los Andes (2023) de Rómulo Sulca sitúa una historia romántica en el contexto de la guerra del Pacífico y combina las convenciones del melodrama y del cine histórico con una ambientación que destaca los paisajes y las tradiciones del mundo andino.

en algunos casos muy pronunciada. Aquí nos movemos en territorios a menudo fronterizos, porque no estamos ya en el periodo en que las fronteras del cine industrial estaban relativamente configuradas[5]. Es decir, no son realizaciones ajenas al marco o en los márgenes de la producción estable, y tienen entre sus características la puesta en marcha de dispositivos argumentales y narrativos asociados a fuentes genéricas de larga data.

El argentino Adolfo Aristarain puede ser considerado un precursor en esta vertiente, después del derrumbe de la era industrial clásica en la región. Desde *La parte del león* (1978) y, sobre todo, *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), hasta *Un lugar en el mundo* (1992) y *Martin (H)* (1997). El *thriller*, ese mecanismo narrativo intergenérico, se desplaza en los tres primeros títulos, mientras que el melodrama familiar se manifiesta en los otros, junto con toques de épica campestre y resonancias de wéstern en *Un lugar en el mundo*. Otros ejemplos precursores en los años noventa que tuvieron una buena resonancia son las cubanas *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*, ambas codirigidas por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío en 1993 y 1995, respectivamente, comedias costumbristas con un filo amargo. También la colombiana *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993), igualmente una comedia, en este caso coral, y con una dimensión metafórica que no enrarece las peripecias de la trama. La brasileña *Estación central* (Walter Salles, 1998), drama posneorrealista. La peruana *Pantaleón y las visitadoras* (Francisco Lombardi, 1998), una cáustica comedia basada en la obra homónima de Vargas Llosa, y la mexicana *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), tributaria del realismo mágico a través de la adaptación de la novela de Laura Esquivel.

5 Nunca hubo límites industriales rígidos ni siquiera en el periodo norteamericano clásico y podría parecer inexplicable una rareza como *Fenómenos* (*Freaks*. Tod Browning, 1932), producida nada menos que por la distinguida Metro Goldwyn Mayer.



A través de la amistad entre dos niños de distintas clases sociales, Andrés Wood combina en *Machuca* (2004) el relato de aprendizaje con una mirada a las profundas divisiones sociales y políticas del Chile de 1973 en los meses previos al golpe militar que derrocó a Salvador Allende.

De una u otra manera son títulos que rescatan raíces narrativas asociadas a insumos populares, pero desde una óptica diferente al grueso de la producción para el gran público. Se percibe en ellas el afán de alcanzar un público potencial mayor que el habitual, pero están allí los signos de una elaboración algo más prolija, cuando no sofisticada, atildada o con reverberaciones críticas inusuales en propuestas de género convencionales. Unas más que otras obtienen reconocimiento crítico y un amplio apoyo del público, y no solo de sus respectivos países, pero no se integran ni dan paso a una línea de producción sostenida. Son, finalmente, obras individuales y con la impronta personal de sus realizadores, como lo son el común de las que se hacen en esos tiempos de fin de siglo, en cinematografías azotadas por la crisis económica y la reducción presupuestal, incluso en México, Brasil y Argentina.

Ya en el siglo XXI los ejemplos son mayores. En Argentina encontramos, al lado de esa franja minimalista que caracteriza la producción de los albores del siglo, intentos por acceder a un público más extendido con una factura expresiva de buena ley. Un título como *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) es una *scam movie*, una historia de estafas en tono de humor moderado, mientras que *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) se sitúa en la perspectiva de la comedia familiar de situaciones. En el terror hay logros como *Cuando acecha la maldad* (Demián Rugna, 2023); en el *thriller* criminal, *El clan* (Pablo Trapero, 2015); en el melodrama, *Gilda, no me arrepiento de este amor* (Lorena Muñoz, 2023).

Intérpretes como Guillermo Francella y, sobre todo, Ricardo Darín apuntalan un pequeño nuevo *star system* que tiene algunos equivalentes en otras partes: el mexicano Damián Alcázar, el brasileño Wagner Moura, el chileno Alfredo Castro y, para que no se me acuse de machista, las brasileñas Fernanda Montenegro y Fernanda Torres, la chilena Paulina García, las argentinas Mercedes Morán, Dolores Fonzi o Julieta Díaz, las mexicanas Cecilia Suárez o Arcelia Ramírez (no cuenta Salma Hayek, porque casi no ha trabajado en su país en lo que va del siglo). Sin embargo, hago notar

que las figuras femeninas que en su país son más reconocidas tienen a nivel regional un perfil relativamente bajo. Se replica en el cine de la región un predominio masculino, como el que sigue vigente en otras partes y especialmente en Hollywood.

En Brasil, el drama *Aquarius* (2016) o también el *thriller* político-criminal *El agente secreto* (*O agente secreto*, 2025), ambas de Kleber Mendonça Filho; los relatos de represión policial *Tropa de Elite 1 y 2* (Jose Padilha, 2007 y 2010) y el drama político *Aún estoy aquí* (*Ainda estou aqui*, Walter Salles, 2024).

México se abre a la centuria con *Amores perros* (Alejandro Fernández Iñárritu, 2000), potente retrato interclasista, orlado de escenas fuertes y tremendistas, esos *morceaux de bravoure*, que llamarían los franceses, y que renueva a su modo el melodrama social en tres líneas argumentales que se entrecruzan y que tienen a un violento choque automovilístico como eje central. Luego, ha ofrecido algunas incursiones en terrenos con asideros genéricos en el semidrama *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), el humor negro de *Cinco días sin Nora* (Mariana Chenillo, 2008) que se pone de manifiesto en *Matando cabos* (Alejandro Lozano, 2004), en este caso dentro de un relato de aristas criminales.

Extendemos a Chile este minipanorama, dado que allí se han pergeñado propuestas de cierto alcance popular que tenían precedentes relevantes en la *heist movie Johnny cien pesos* (Gustavo Graef Marino, 1993) o el tríptico que va del humor al drama en *El chacotero sentimental* (Christian Glaz, 1999). Entre ellas, la comedia *Sexo con amor* (Boris Quercia, 2003), la *coming age* y retrato de época *Machuca* (Andrés Wood, 2004), las agridulces *La nana* (Sebastián Silva, 2009) o *Gloria* (Sebastián Lelio, 2014), o la más incisiva *Una mujer fantástica*, del mismo Lelio (2017), el siniestro retrato de *El club* (Pablo Larraín, 2015), o el curioso documental limítrofe con la ficción *El agente topo* (Maite Alberdi, 2020).

Con todo, seguimos en la esfera de los aciertos individuales, de los logros ocasionales de contacto con las audiencias, de la reelaboración ocasional del humor o el melodrama. Nada apunta, por ahora, a esa posible tercera vía que, eventualmente, podría estar activada más adelante por las plataformas del *streaming*. Por esos cauces podría circular en la modalidad de largometraje o, quizá en mayor medida, de la serie, como antes ocurrió en la televisión con el melodrama en el formato de la telenovela. Es probable que sea a través de esas plataformas que se pueda reformular una producción de género, con la profesionalidad y decoro del material telenovelesco de la cadena O Globo, para señalar simplemente un ejemplo y sin sugerir en absoluto que ese material aludido se constituya en un modelo para nada. Cada tiempo tiene sus propias especificidades. De cualquier modo, esa producción es hoy inexistente, aun cuando se apuntan posibilidades auspiciosas en los terrenos del criminal, el horror y la fantasía, terrenos que quizá resulten comparativamente más atractivos que la comedia y el melodrama, sin que estos se excluyan, pero que, tal vez, se integren a modalidades híbridas y a combinatorias diversas que, en definitiva, serán más afines a los nuevos públicos y a las nuevas sensibilidades.

Para no quedarme en un mero listado de títulos, escojo un tanto al azar una película argentina que muestra los afanes de una mujer en el universo del espectáculo musical, no a modo de modelo ni de paradigma de una reapropiación genérica, pero sí de una muestra de lo que se ha hecho y se podría hacer en estos tiempos. *Gilda, no me arrepiento de este amor* está inspirada en la vida de la compositora y cantante argentina de cumbias (en la variante propia de ese país) Miriam Alejandra Bianchi, fallecida en un accidente automovilístico en 1996, a los 34 años, después de haberse convertido en una celebridad nacional. Como se puede inferir, es una propuesta en clave de *biopic* musical y está sustentada, como lo han sido tantos títulos de esa estirpe, en la savia melodramática. Tiene un antecedente muy claro en el filme estadounidense *Selena* (Gregory Nava, 1997), *biopic* de la cantante chicana Selena Quintanilla, quien murió asesinada a los 23 años, y comparte las convenciones del subgénero de las biografías de compositores, músicos o cantantes. Se trata de un material atractivo que no ha dejado de tener presencia a lo largo del tiempo.

Empecemos por el título y, en especial, por el subtítulo *no me arrepiento de este amor*. Ese enunciado remite a la letra de las canciones románticas y sentimentales, y proviene específicamente, claro, de una de ellas compuesta por la misma Gilda. Aunque hubiera podido ser un subtítulo irónico, no lo es, pues la película no ironiza ni se distancia del drama de una mujer, sino más bien la acompaña respetuosamente en sus afanes y desvelos, desde que asume su independencia a los 30 años, tras haber sido esposa, ama de casa y maestra jardinera.



Foto: *El Comercio*

[Arriba] *La fuga del chacal* (1987) fue una de las excepciones comerciales del cine peruano de los ochenta. [Abajo] *Kukuli* (1961) de Figueroa, Nishiyama y Villanueva fue una de las primeras experiencias del largometraje de ficción en quechua.

La protagonista, pieza fundamental en una historia como la que se narra, y centro argumental de buena parte de los melodramas de antaño, está interpretada por la uruguaya Natalia Oreiro, con amplia carrera en el cine y la televisión. Una actriz conocida, sin ser una gran estrella, que no las hay en el cine de América Latina de las últimas décadas. Oreiro interpreta con mucha solvencia y convicción el rol central y ello, desde luego, cuenta y no poco en el balance expresivo favorable que arroja la película.

La realizadora Lorena Muñoz no infringe las pautas argumentales del *biopic*[6]. Muestra el empeño de una figura que escala desde el relativo anonimato al éxito, sin prescindir de las dificultades o desventuras asociadas a ese camino. Incluso, el relato fílmico empieza con un recurso habitual en esa variante,

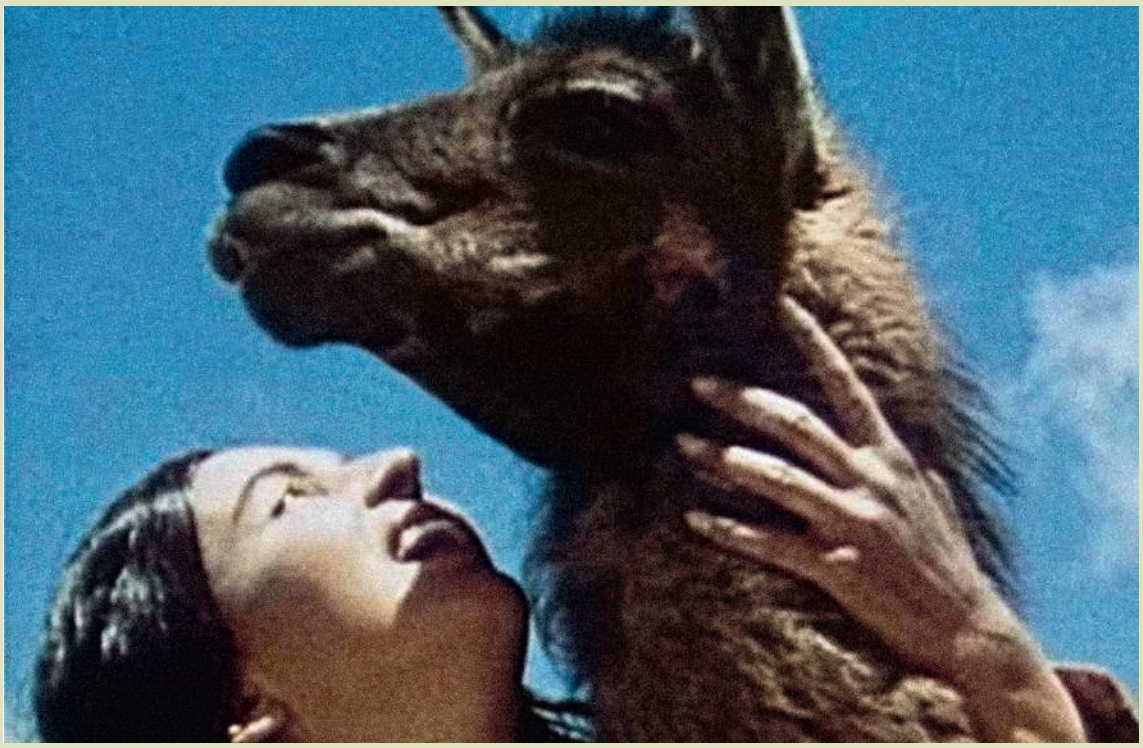


Foto: MUBI

6 Lorena Muñoz inició su carrera en el largometraje con el documental *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003), codirigido con Sergio Wolf, que es un acercamiento a la cantante tanguera y ocasionalmente actriz Ada Falcón, muy activa entre el año 1925 y comienzos de los cuarenta, y retirada tempranamente en 1942. Un poco como lo que ocurrió con Greta Garbo. No obstante, Garbo mantuvo su aislamiento a través del tiempo y no hay constancia de ningún reportaje que haya ofrecido después de su retiro. En el caso del documental al que aludimos es clave el testimonio final que ofrece la encontrada anciana Falcón después de su largo apartamiento de la vida pública y de una búsqueda casi policiaca que en el filme se patentiza en el rol desempeñado por Wolf. El título proviene, asimismo, no de un tango, sino de un vals argentino compuesto por Francisco Canaro. Coincidencias seguramente no casuales: estrellas de la música popular caídas, títulos de origen similar, intentos de comprensión de existencias femeninas turbulentas...

el *flashback*, que remite a un punto de partida o de llegada (infancia o muerte; inicios artísticos o etapa de decadencia; momento cumbre o comienzo del declive). En esta ocasión, el *flashback* se centra, desde el interior de un vehículo mortuorio, en el féretro en que Gilda es trasladada, rodeada desde fuera por sus admiradores y en medio de una lluvia intensa, otro signo propio de la tradición melodramática en escenas climáticas.

Las escenas que se suceden luego exponen los pasos que sigue la cantante y las presiones que el medio empresarial y los asuntos del corazón ejercen sobre ella, motivos centrales de la historia, extendidos en la variante de los *biopics* de cantantes y otros, sean de origen real o inventados. El final, que hubiese podido mostrar el accidente que le provocó la muerte, ofrece, por el contrario, uno de los espectáculos multitudinarios donde la cantante afirma su valía y su enorme popularidad. Muerte y vida en su esplendor.

Sin dejar de ser una propuesta que se suma a la onda de los retratos femeninos en el cine contemporáneo, *Gilda* no se excede en un lado reivindicatorio o feminista. Sí, la tragedia de Miriam Bianchi es la de una mujer que ha triunfado en un mundo dominado por la voluntad masculina, pero sin que eso se convierta en un asunto de reclamo militante ni mucho menos.

El tratamiento narrativo de *Gilda* no elude el tono melodramático, pero le da una vibración distinta. No exalta las pasiones, sino que las modula de manera atemperada. El tratamiento visual tiende a privilegiar los grises en los interiores, así como la intensidad de la luz en los exteriores y especialmente en las escenas de espectáculos musicales. Pero, todo ello, sin que se imponga una versión manierista o *arty*.

Aquí está ese punto de equilibrio en el que se sitúa la película de Muñoz: ese espacio intermedio (¿la tercera vía?) entre una obra de género con llegada al público y una forma no ostentosa, pero tampoco gruesa y menos chirriante de una historia de auge y caída. No es que quiera dignificar el melodrama, pues lo asume como tal, sin excluir la materia con la que se construye, pero, al mismo tiempo, sin dejarse llevar por los atajos sensibleros. *Gilda* no es un modelo, vuelvo a decirlo, sino una experiencia valiosa de apropiación de una tradición genérica y, a la vez, de un modo distinto de entonación expresiva[7].

Aunque en su país tuvo una gran acogida, no la ha tenido en otras partes. Una razón muy clara es que la cantante era poco conocida fuera de las fronteras de su país y, aunque Natalia Oreiro es una intérprete que no pasa inadvertida, no lo es al punto de convertirse en un gancho seguro. De cualquier modo, *Gilda, no me arrepiento de este amor* se distingue de cualquier *biopic* más o menos ramplón sobre figuras femeninas de la canción o de la farándula, como las que frecuentan las teleseries.

Para terminar, reitero que *Gilda, no me arrepiento de este amor* ni se presenta como un modelo ni tampoco quien escribe estas líneas quiere convertirla en una suerte de precursora de una hoja de ruta por seguir. Es un ejemplo de lo que hemos llamado una tercera vía a modo de hipótesis tentativa, de potencialidad. A la crítica no le corresponde marcar líneas de acción, sino analizar tendencias o flujos de películas e indagar en sus formas y sus posibilidades. En ese sentido, me parece un buen ejemplo, pese a que hasta ahora no ha abierto ningún camino ni lo ha pretendido tampoco. Puede quedar como una más de las experiencias posgenéricas que aquí y allá se han venido haciendo, pero sirve a los fines de ilustrar lo que podría convertirse en una tendencia en expansión y, con ello, la prueba de que la reapropiación de los géneros es una posibilidad creativa y comunicativa que merecería explorarse en la producción cinematográfica de nuestros países.



RECOMENDAMOS

El biopic *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016) lleva el título de una de las canciones más populares de la cantante de cumbia argentina, Gilda. Se encuentra disponible en Disney Plus y Apple TV.

7 Menciono otro *biopic* de similar filiación, el chileno *Violeta que estás en los cielos* (Andrés Wood, 2011), sobre la célebre Violeta Parra, más elaborado en su opción expresiva y de tonalidad más luctuosa que el dirigido por Lorena Muñoz; por tanto, menos accesible a una audiencia potencialmente mayor.

ESCRIBE **CARLOS ESQUIVES**



Remo busca refugio en Abril antes de una carrera decisiva. Las amenazas de sus jefes vinculan el mundo de las competencias hípicas con la criminalidad propia del cine negro.

LA HISTORIA NEGRA DE REMO MANFREDINI:

UN ANÁLISIS DE *EL JOCKEY* DESDE UNA LECTURA *NOIR*



Foto: IMDb

La película de Luis Ortega actualiza los tropos del cine negro. La historia de un hombre sin memoria se convierte en un vehículo para revivir aquellos relatos sobre identidades rotas y mundos llenos de trampas. El cineasta retoma las claves del género —el misterio, la confusión, la fatalidad—, pero las conduce hacia lo absurdo y la fabricación constante de incógnitas.



¿Quién es Remo Manfredini? O, más bien, ¿quién fue Remo Manfredini? Esa es una de las tantas interrogantes que se reconocen a lo largo de *El jockey* (Luis Ortega, 2024), película argentina cargada de misterio y varios eventos extravagantes, aunque atractivos para la expectativa de cualquier espectador dispuesto a decodificar, fabricar lecturas o solo dejarse llevar por la intriga que libera su historia. Remo, interpretado por Nahuel Pérez Biscayart, es una leyenda del mundo de la hípica que está tocando fondo, preso del alcoholismo y otros vicios, Remo recibe un ultimátum: de no ganar su próxima carrera, podría meterse en grandes problemas. No se lo dicen así, pero los antecedentes criminales de su jefe y sus secuaces lo dejan en claro. Llegado el esperado día, Remo no solo pierde la carrera, sino también la memoria. Acto seguido, acontece una extensa persecución: la confusa huida de Remo, quien se escapó del hospital tras un leve descuido, y la búsqueda desesperada de sus "dueños".

El director Luis Ortega nos presenta una película muy peculiar si se la aprecia desde su personalidad entre excéntrica y absurda. No solo se trata de los personajes dominados por comportamientos desasociados a su entorno o situación, sino también por varios hechos en concreto que rompen con la lógica o la verosimilitud. Por otro lado, si *El jockey* es analizado a partir de su conflicto, tópicos o el modo en que son representados sus personajes, resulta ser una película familiar al alinearse con los rasgos propios de un género clásico. Me refiero a sus numerosas referencias al cine negro, que parten de la figura de un personaje autodestructivo vinculado al hampa, poco lúcido respecto de su pasado o presente, y dispuesto a encontrar respuestas de su propia mano. Remo, hasta cierto punto de la trama, inconscientemente, se convertirá en detective de su propia biografía como consecuencia de su pérdida de memoria, un tropo recurrente en el cine *noir*.

UN HOMBRE SIN RECUERDOS BUSCA

En *Solo en la noche* (*Somewhere in the Night*. Joseph L. Mankiewicz, 1946) tenemos a un soldado recuperando la conciencia y no la memoria, algo que le intriga resolver luego de haber encontrado una carta que lo pinta como un individuo despreciable. Por su parte, siguiendo una línea narrativa fragmentada y cronológicamente desordenada, Christopher Nolan en *Amnesia* (*Memento*, 2000) nos narra una similar búsqueda a partir de un hombre que ha perdido la memoria y tiene que resolver el asesinato de su esposa. La amnesia para el cine negro se convierte en el punto de partida por excelencia al introducirnos en un misterio, donde un personaje abstemio de culpas que no recuerda haber sido responsable está dispuesto a internarse en un entorno violento y enmarañado con el fin



Remo espera en el establo antes de la carrera que desencadenará su pérdida de memoria y posterior huida.

Foto: Star Distribution

de descubrir su pasado. Es el precio de la verdad, que no es más que "su" verdad. Es una ejecución personal, aunque también fruto de un impulso natural humano: explorar lo desconocido por más peligroso que sea el camino.

A propósito de esto es que existe algo de morboso en esa obstinación por pisar un terreno amenazante. Películas como *El cartero llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*. Tay Garnett, 1946), *El callejón de las almas perdidas* (*Nightmare Alley*. Edmund Goulding, 1947) o *Retorno al pasado* (*Out of the Past*. Jacques Tourneur, 1947) nos presentan a hombres de una moral dudosa sintiéndose atraídos por lo prohibido. Ellos se obsesionarán con hermosas mujeres, aunque comprometidas. Ellas son las *femme fatales*, personas ambiciosas y manipuladoras que mediante su persuasión sexual convencerán a los protagonistas a realizar un acto que terminará por arrastrarlos a la perpetración de un crimen. La violencia y el sexo son constantes en varias de las producciones del cine negro. Los mismos tópicos se perciben en *El jockey*, aunque con mayor sugerencia. La violencia se aprecia ante el argumento de que Remo está a merced de un grupo de apostadores con antecedentes de mafia organizada. Lo sexual, en tanto, se ve desplazado por el tópico de la identidad sexual, lo que a su vez nos conecta a la identidad de género. Remo es varón, pero a medida que avanza la trama salen a la luz sus antecedentes de una vida anterior como mujer o capaz como sujeto transexual. Es otra de las incógnitas de la película. Como consecuencia de ello, la historia de Ortega va robusteciendo su personalidad ambigua, otra palabra clave en el *noir*. En vista general, el historial del protagonista, su propia identidad, el comportamiento del resto de los personajes, así como varias de las situaciones que surgen, se tornan confusos y tramposos.

REALIDAD Y PERCEPCIÓN

Al borde del abismo (*The Big Sleep*. Howard Hawks, 1946) posiblemente es la película *noir* que mejor describe y explota lo

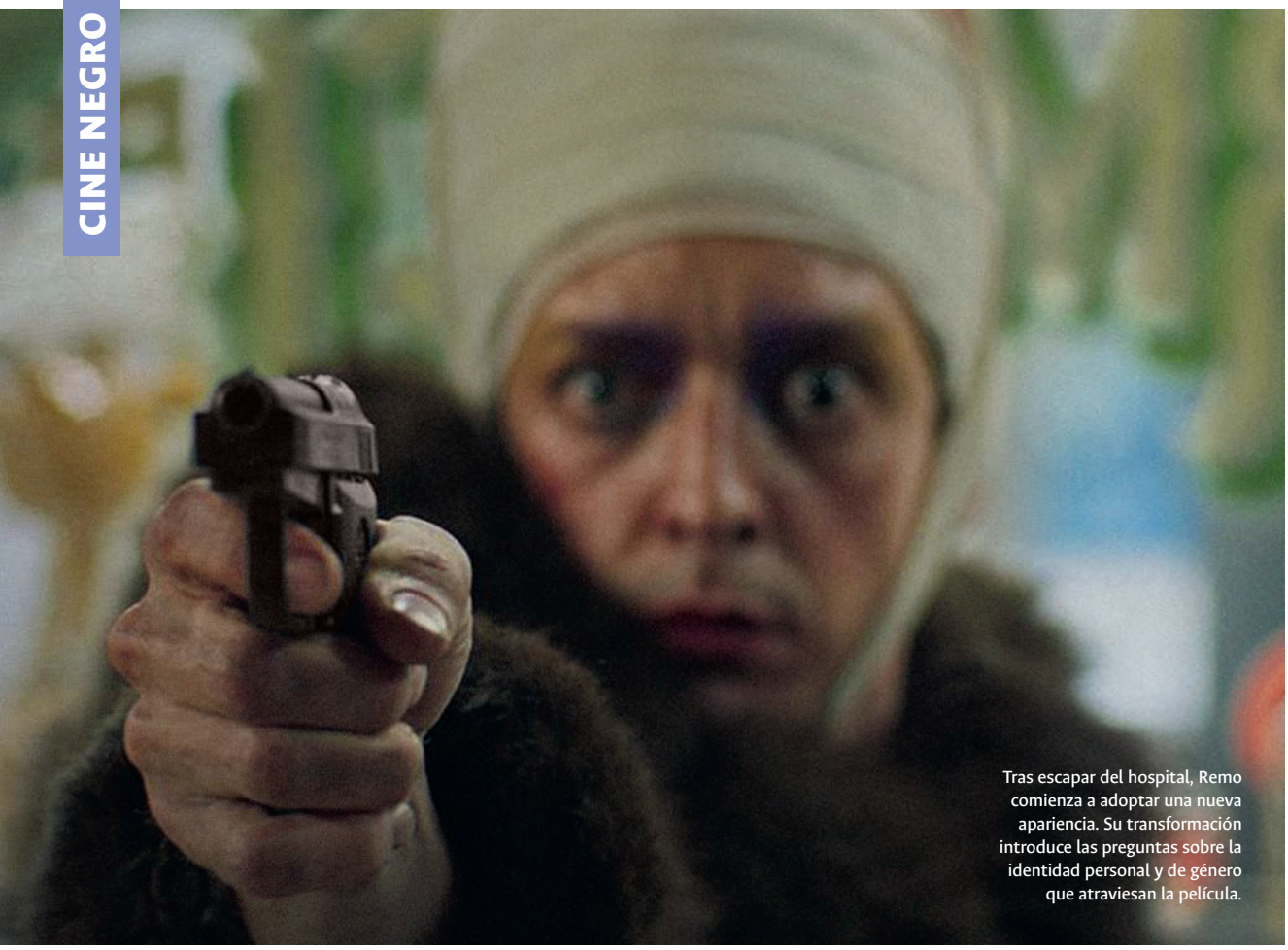
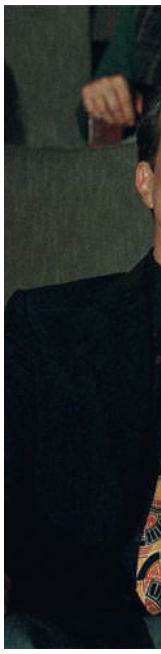
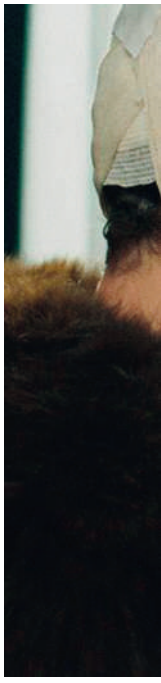


Foto: Star Distribution

Tras escapar del hospital, Remo comienza a adoptar una nueva apariencia. Su transformación introduce las preguntas sobre la identidad personal y de género que atraviesan la película.





ambiguo. Esta es una historia detectivesca atropellada por personajes que entran y desaparecen, eventos que intrigan y luego quedan como pendientes, pero que, de igual manera, nos mantienen en vilo por efecto de la agilidad de la acción y la particularidad de cada uno de sus personajes, por muy secundarios que sean. Es una película que finalmente resuelve un caso, a pesar de que deja tras de sí demasiadas interrogantes que se prestan a múltiples interpretaciones.

En tanto, en *La isla mínima* (2014), un *noir* español moderno, vemos el excepcional ejemplo de un personaje ambiguo, un policía cumpliendo su rol de detective para un caso de trata de mujeres. Es el perfil de un héroe urbano, pero que hasta cierto punto de la trama va expresando un comportamiento impulsivo y, además, un pasado que lo vincula a un grupo de verdugos de la España franquista. En su memorable final, el director Alberto Rodríguez nos hace enfrentar a los dramáticos y frustrantes efectos que implica la imagen ambigua de su protagonista.

En *El jockey*, tal como ya lo había mencionado, lo ambiguo se manifiesta en sus distintos recursos argumentales y en la construcción de sus personajes. Lo cierto también es que, cuando nos referimos a su protagonista, específicamente a su identidad de género, es que la ambigüedad resulta más inquietante y compleja.

Tomando en cuenta los difusos antecedentes de Remo es que no sabemos a ciencia cierta cuál es la identidad de género e incluso la identidad sexual del protagonista. Al principio de la película, percibimos a Remo como un hombre heterosexual, a propósito de su relación con Abril, interpretada por Úrsula Corberó. Ya después de su pérdida de memoria y tras robar las prendas de una mujer, Remo escapa del hospital donde se encuentra. Luego, en el trayecto de su fuga, el protagonista, esta vez travestido, comenzará a recuperar sus recuerdos, pero, curiosamente, serán los recuerdos que se remontan hasta antes de su vida como Remo o *jockey* al servicio de una exmafia, donde se identificaba como una mujer de nombre Lola. Entonces, surgen distintas preguntas.



Foto: Star Distribution

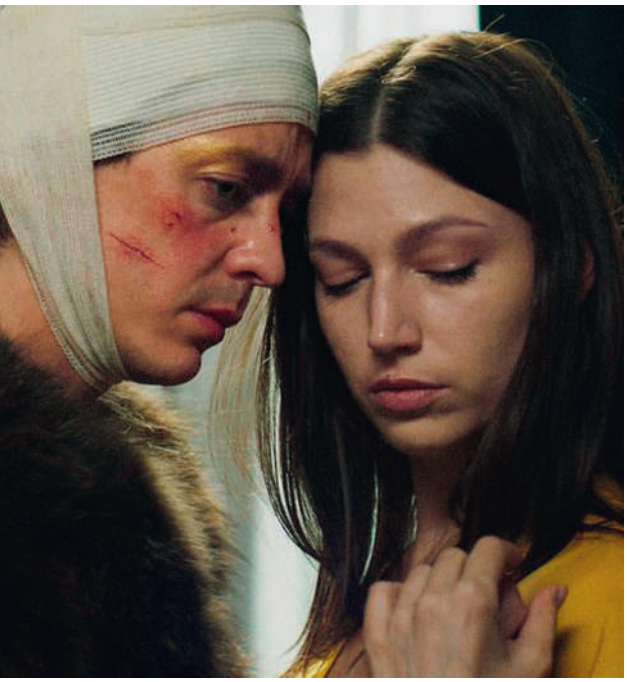


Foto: Star Distribution

DATO CURIOSO

CABEZA DE SANDÍA. Antes de titularse *El jockey*, la película se llamaba *Cabeza de sandía*. Luis Ortega imaginaba a su protagonista con la cabeza alargada y vendada, imagen que comenzó a dibujar mientras escribía el guion.

AL FINAL, TENDREMOS MUCHAS PREGUNTAS SIN RESPUESTAS, efecto de las muchas sugerencias y de la poca información que gestiona la trama.

¿Remo ya antes había cambiado de identidad? ¿Ese cambio fue por una influencia externa, una decisión propia o también por efecto de una pérdida de memoria? ¿El que Remo haya adoptado la apariencia de mujer tras su fuga del hospital fue coincidencia o un acto fallido en el que intentaba restaurar su anterior identidad? ¿Es que siempre su género fue femenino o simplemente se autopercibía como mujer? Ante esto último y tomando en cuenta que Abril está esperando un bebé del *jockey*, es inevitable sumarle otra consulta: ¿el que Remo vaya a convertirse en padre confirma que su género es masculino o solo es otra extravagancia por parte de la película el poner a Remo en esa situación siendo dueño de un género ambiguo o incógnito?

La complejidad de la película de Ortega radica en que su realidad, aquella que o bien es difusa o simplemente rompe con la lógica, incita a que el espectador vaya creando su propia interpretación o definición de los hechos. Lo cierto también es que, al final, tendremos muchas preguntas sin respuestas, efecto de las muchas sugerencias y de la poca información que gestiona la trama. Esta es una película que lleva a otro nivel el choque entre la realidad y la percepción, algo que varias tramas del cine negro provocaban sin tanta confusión; por ejemplo, a propósito de la interacción entre los protagonistas y las *femme fatales*. En el caso de *Laura* (Otto Preminger, 1944), un detective intenta resolver el asesinato de una mujer que lleva el nombre del título. A medida que va profundizando en su investigación, el detective se irá enamorando de la muerta, a quien solo conoce por un retrato y que ha venido romantizando desde su apreciación. Es así como la realidad y la percepción se confunden y fundan la imagen ambigua de Laura, tomando en cuenta que la mujer, la real, no ha sido o termina siendo como el detective la idealizó. Respecto de *El jockey*, aquí el director no se interesa en dar información, incluso concluyente, de su protagonista o de algún otro personaje. A eso se suma el absurdo que define varios hechos. Estamos ante un argumento que obliga al espectador a siempre analizar la realidad representada desde su propia percepción.

LA IDENTIDAD EN UN TERRENO ABSURDO

Son varios los cambios o rupturas de la lógica que manifiesta esta realidad, provocando situaciones difusas o comportamientos erráticos por parte de los personajes. Ahora, de alguna manera, esa característica parece encontrar su sentido para cuando analicemos el estado de la realidad misma. Al

respecto, la fractura de la identidad del protagonista guarda relación con que una mafia ya no desea ser una mafia o que Abril, la pareja de Remo, no está segura si ceder a la seducción de Ana, una *jockey* de aspecto andrógino que continuamente se le insinúa. Es a partir de lo dicho que varios de los personajes manifiestan un conflicto similar al de Remo, lo que nos hace pensar que estamos ante un contexto en el que la crisis de identidad se ha generalizado. Esta idea de alguna manera nos remonta al estado anímico y la coyuntura percibidos en los escenarios del cine negro. Si nos remontamos a sus orígenes, las historias de este género se abocaban a representar un escenario cínico que es efecto de la crisis moral de la posguerra, la que habría suscitado un conflicto existencial en sus protagonistas. Este fue un distintivo que, independientemente, también compartió la novela negra y el expresionismo alemán, ciertamente, influencias inmediatas del *noir* fílmico, tanto narrativa como estéticamente.

Básicamente, las tramas del cine negro se reducían a la búsqueda de una verdad que pudiera, tal vez, ayudar a los personajes a reconocer su identidad moral, algo que no podían aspirar por sí mismos al sentirse emocionalmente imposibilitados ante su estado depresivo o desesperanzado. A esa evidencia se sumaban los escenarios asediados por las luces y sombras, pasajes vaporosos o el asfalto mojado que otorgaba un brillo onírico.

REFERENTE CLAVE

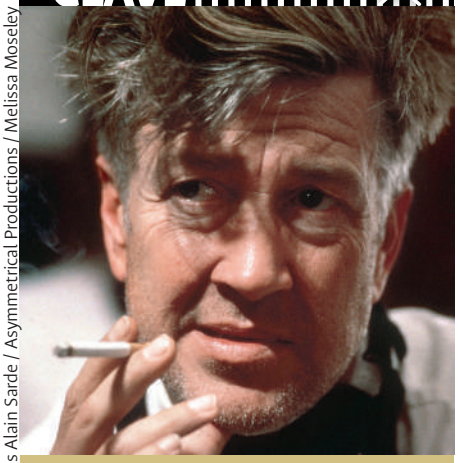


Foto: Photo12 / Les Films Alain Sarde / Asymmetrical Productions / Melissa Moseley

DAVID LYNCH

La amnesia, las identidades cambiantes y las situaciones que desafían la lógica vinculan *El jockey* al universo de Lynch, especialmente a *Carretera perdida* (1997) y *El camino de los sueños* (2001).



Remo baila con Abril en una escena de gestualidad exagerada. La secuencia ilustra el tono absurdo con el que Ortega reinterpreta las convenciones del cine negro.

Foto: IMDb

Así como el expresionismo alemán, la estética deformada y de muchos contrastes era reflejo de la crisis moral generalizada en el cine *noir*. Respecto de *El jockey*, esta película desplaza la estética de aliento gótico por el razonamiento absurdo. Pienso en el cine de David Lynch, un director que adaptó los géneros clásicos a su universo surreal. En el caso del cine negro, se ve adoptado en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) o *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), pero es en *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001) donde el absurdo y el misterio alcanzan un nivel muy alto. Las fantasías, los sueños y la ruptura de la lógica se veían confundidas a fin de estimular el sentido ambiguo. Era un propósito similar a la estética monocromática y expresionista del *noir* estadounidense de la década del cuarenta.

Lo absurdo en *El jockey* se entiende como una extensión de la identidad en crisis de los personajes, confundidos o desorientados y, por tanto, faltando contra la lógica o dándole cuerda a lo ilógico. Aprovechando a Lynch, hay una secuencia en *El camino de los sueños* donde a uno de los protagonistas, dudoso de una decisión, se le recomienda visitar al Vaquero, un sujeto enigmático, una suerte de aparición, que, en efecto, cumplirá el rol de guía. Narratológicamente, este individuo juega el papel de mentor del héroe. En *El jockey*, se reconoce a alguien de una naturaleza similar. Me refiero a un sujeto que también viste de *cowboy*, sin nombre o identidad, también cumpliendo un rol de guía, pero no para los personajes. Este es más bien un orientador para el espectador. El sujeto aparece una y otra vez, como un fantasma. No interactúa con los protagonistas, a excepción de un único instante en la historia, cuando Remo, luego de haber recuperado su identidad, la de Lola, tendrá que volver a ser Remo a la fuerza; es decir, volverá a perder su identidad. Ya más adelante, cercano a la secuencia final, regresa a la escena el vaquero misterioso preguntando por el *jockey* a los nuevos dueños de Remo. Estos no le dan razón y en lugar le preguntan al sujeto quién es. El vaquero dice que no sabe y a su vez pregunta a cada uno de los presentes: "y tú, ¿quién eres?". Nadie responde. Al parecer, nadie sabe quién es, todos han perdido su identidad y el misterioso los ha puesto en evidencia.

EL RENACIDO

El cierre de *El jockey* evidencia también que Luis Ortega no hace caso del todo a las normativas del cine negro. Las películas de ese género terminaban siempre con un misterio resuelto, el descubrimiento de un asesino o el desenmascaramiento de los embusteros. Lo adicional era, además, un final amargo. Al terminar su historia, el ánimo melancólico y depresivo del protagonista seguía intacto o hasta se había agravado. Ahí está la resolución de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). El protagonista logra librar a su amada de una cacería; sin embargo, el costo es separarse de ella. Más angustiante y ambiguo es el final de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), otro clásico del cine negro contemporáneo a propósito de que se pone en tela de juicio la naturaleza del protagonista. Existe la posibilidad de que el cazador de replicantes, o robots físicamente humanizados, para sorpresa del personaje, sea también un robot. Si bien al final ese mismo protagonista terminará reuniéndose con la mujer que ama, queda en el aire esa interrogante que provocará una paradoja y un conflicto de identidad en el cazador. Es decir, son casos de finales cuestionablemente felices. Esto no pasa en *El jockey*. Remo —o Lola— se refugia en un establo para realizar su último acto de mago escapista. El volver a nacer es la única forma de recuperar su identidad en un mundo de gente sin identidad y que imagina encontrarla a partir de la explotación de identidades o fantasías ajenas. Es un final feliz que ningún detective del cine negro ha podido gozar. Remo, o Lola, en medio de misterios que la trama no se preocupa en resolver, volverá a nacer, a fin de reconstruir una identidad propia.

RECOMENDAMOS

Foto: IMDb



Relatos salvajes (Damián Szifron, 2014) reformula la comedia negra y el cine de episodios mediante relatos que llevan situaciones cotidianas hacia el exceso, la violencia, el absurdo. Como *El jockey*, toma convenciones genéricas reconocibles para llevarlas a terrenos imprevisibles.

Foto: Filmaffinity



La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001) reimagina el melodrama familiar desde una puesta en escena dominada por la ambigüedad, el malestar y una extraña sensorialidad. Al igual que *El jockey* respecto al *noir*, convierte un género reconocible en una experiencia radicalmente personal.

MADRES Y PE
EN EL MELOD
DE LA ABNEGACIÓN

ESCRIBE **VICTORIA VIVES CRUZ**

En el melodrama, la figura materna ha representado el sacrificio y el desprendimiento, pero, en ocasiones, ha dado lugar a una figura más oscura: la madre marcada por el pecado. En ella, el amor convive con la culpa de quien ama en exceso, desea o abandona —y suele ser castigada por ello—. En sus formas contemporáneas, el género deja de juzgarla para explorar y, a veces, reivindicar su ambigüedad.



En *Los olvidados* (1950), la madre y sus hijos comparten un hogar donde el cobijo convive con la hostilidad.

Foto: *Encadenados*, revista de cine

La madre es el personaje más importante en el cine; es la figura sobre la que se puede hacer cualquier tipo de película de cualquier género.
Pedro Almodóvar

UN REFLEJO DE SU TIEMPO

En nuestros tiempos, cada vez más veloces y apáticos, surgen algunas dudas: ¿se puede considerar al melodrama como un género olvidado?, ¿cómo sobrevive el melodrama hoy en día? A lo largo de los años, este género ha sido atravesado por múltiples transformaciones y marginado por diversas audiencias, quienes lo tildaron de exagerado e irreal y lo consideraron un cine de masas. Fue también catalogado de manera condescendiente como un *woman's film* por su sentimentalismo, como aquellas películas protagonizadas por Bette Davis o Joan Crawford en Hollywood. Se les otorgó una connotación negativa y fueron subestimadas a un carácter de menor relevancia frente a un cine identificado como más serio. Fueron relegadas a la única función

CADO
RAMA:
A LA INMORALIDAD



de entretener a un público popular y comercial. Es decir, fueron despreciadas durante mucho tiempo a pesar de constituir la gran mayoría de películas vistas por el público (Hardcastle, 2016)[1]. Desde sus grandes y elocuentes muestras de amor, sus largos dolores y profundos pecados hasta sus personajes comúnmente condenados al castigo y la desgracia, el melodrama ha sido conocido como el corazón del cine según diversos autores[2]. Este género "ha ocupado siempre, en sus variadas definiciones, un lugar central en moldear los campos del debate sobre identidades sexuales, familiares y nacionales" (Hardcastle, 2016, p. 62). En este sentido, Anne Hardcastle sostiene que el melodrama

> se aprovecha de las elaboraciones y exageraciones tanto estéticas como sentimentales y de una simplificación de las posiciones morales para hacer más visibles los problemas irresueltos que residen dentro de las normas sociales que ejercen presiones injustas sobre los protagonistas. (2016, p. 64)

Entre los personajes más emblemáticos del melodrama, la madre destaca como una figura clave y de carácter central, tanto en el arte como en la vida real. En un género que ha desarrollado y albergado históricamente los conflictos morales y sociales con gran intensidad, la maternidad, como concepto, ha sido una de las figuras más cargadas de significado. Ejemplo de ello son los personajes de Sara García en el cine mexicano o Annie Johnson, personaje de *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*. Douglas Sirk, 1959), especialmente porque se asocia el concepto con el pecado y este se encuentra marcado por el sacrificio.

La madre es usualmente tratada como un ser de extremos: obediente o transgresora. Pero, sea cual sea el camino que hayan elegido, las madres aparecen casi siempre condenadas al castigo. A través de estas penitencias, la figura de la madre es despojada de toda individualidad y representada como un medio para cubrir las necesidades de una sociedad y "de personas reales", es decir, de los hombres (Soto, 2013). Esto demuestra cómo el cine ha instrumentalizado la imagen materna convirtiéndola en un soporte narrativo para los conflictos de la sociedad más que en un sujeto autónomo. Para representarlas ante las espectadoras, se han utilizado diversas clasificaciones que parametrizan su significado, usualmente dado desde "términos de la falta y de cómo se podría reemplazar su 'incompletitud'" (Soto, 2013, p. 59).

Siguiendo la teoría fílmica feminista, "son múltiples las clasificaciones de los paradigmas maternales ... pero todos ellos



Foto: Sony Picture Classics



Foto: Filmaffinity

1 De hecho, la crítica Laura Mulvey sostuvo que los estudios sobre las definiciones del melodrama cambiaron la historia de la teoría cinematográfica (Hardcastle, 2016).

2 El teórico Jesús Martín-Barbero señala que "más que un género, durante muchos años el melodrama ha sido la entraña misma del cine, su horizonte estético y político. De ahí en buena parte su éxito popular, tanto como el largo desprecio de las élites consagrando a propósito del cine el peyorativo y vergonzante sentido de la palabra melodrama" (Hardcastle, 2016, p. 161).



Paula (Yohana Cobo) consuela a su madre Raimunda (Penélope Cruz) en *Volver* (2006).

parten de esta primera clasificación de la madre *buena* y la madre *mala*" (Herrero, 2011, p. 58). Mientras que el primer grupo de madres concentra a todas aquellas mujeres que, tras la gestación, siguen las normas puristas de la sociedad patriarcal y son vistas como seres de redención y sacrificio que merecen devoción, la contraparte reúne a todas aquellas que han encarnado lo que se considera "el paradigma de la madre fálica" (Herrero, 2011, p. 58). Barbara Creed (1993) señala que "la madre fálica es una figura que amenaza con desestabilizar el orden simbólico al negarse a renunciar al falo simbólico y mantener una posición de poder sobre el niño" (p. 27), como la madre de Norma Bates en *Psicosis* (*Psycho*. Alfred Hitchcock, 1960). Esta figura se apropia del poder simbólico que se reserva al padre en la sociedad patriarcal y se convierte en un objeto de temor y castigo dentro del relato fílmico. De este modo, no solo la madre fálica encarna una amenaza simbólica y la madre buena, o virginal, el ideal, sino que ambas configuran los límites de lo aceptable para los personajes maternos y reflejan los valores y tensiones de cada época.



En *Mi vida sin mí* (2003), madre e hija comparten un doloroso trayecto sumidas en un silencio difícil de romper.

Teniendo en cuenta que el cine melodramático ha permitido observar cómo se configuran, tensionan o alteran las figuras de la madre buena y la madre fálica a lo largo del tiempo, ¿cuál ha sido el recorrido de estas representaciones en el melodrama?, ¿han cambiado?, ¿hasta qué punto? Si la maternidad refleja la moral y los valores sociales de una época, ¿en qué se diferencian las primeras representaciones de la madre en el imaginario cinematográfico de las madres melodramáticas en las historias contemporáneas? En ese sentido, propongo un recorrido marcado por tres momentos clave de la historia del melodrama para, así, rastrear de qué forma estas representaciones fílmicas dialogan con los valores, tensiones y contradicciones propias de cada época.

LAS MADRES ABNEGADAS: CUANDO EL PECADO NO EXISTE, PERO SÍ EL CASTIGO

¿Cuántas veces hemos visto a una madre sufrir en pantalla sin entender del todo por qué? En los melodramas de la época dorada de Hollywood y en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, las figuras maternas eran representadas como un símbolo de sacrificio absoluto, despojadas de toda integridad individual con tal de poder negociar el mejor futuro posible para sus hijos (en la mayoría de los casos, hombres)[3]. Cuando fallaban en su rol materno, el castigo era inevitable y profundamente trágico. Sin embargo, muchas veces ese castigo llegaba incluso sin que existiera una falta real o un pecado evidente. Películas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941)

3 En el libro *Women and Film: Both Sides of the Camera* (1983), la crítica y teórica feminista E. Ann Kaplan profundiza sobre cómo las representaciones cinematográficas de la maternidad tienden a mostrar a la madre como una figura abnegada que se sacrifica por los hombres de su entorno desapareciendo como persona y convirtiéndose en un medio para satisfacer las necesidades y expectativas masculinas.

contribuyeron a consolidar el ideal de la madre tierna y silenciosamente martirizada. En este imaginario, la figura de Sara García, la Abuelita de México[4], encarna a la perfección este tipo de maternidad abnegada con el personaje de Lupita. En una escena, este personaje, frente a la afirmación "has sido una esclava de la casa", responde "y con mucho gusto". Con ello, resume el mandato de sumisión impuesto a estos personajes. Lupita encarna muy bien el pilar moral del hogar de una sociedad mexicana que venera a la madre sobre todas las demás cosas. Ella es mostrada como un personaje unidimensional que solo existe y se mantiene dentro de su rol materno. Así, el sacrificio no es solo una elección moral, sino una condena, pues las madres no pueden existir fuera de su rol como cuidadoras. En ese sentido, al mínimo desvío de su maternidad —sentir placer, anteponer otras necesidades o simplemente cansarse—, la narrativa melodramática tradicional las castigaba. En el caso de Lupita, no se le permite fallar ni pedir nada a cambio, ni siquiera el cariño de sus propios hijos. Su bondad es medida por su capacidad de sacrificio ante la salvación de su familia y su negación a sí misma.

En *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1945), Margarita, la madre, sufre todo tipo de condenas perpetuas. Su sufrimiento comienza por un pecado original que abre camino a la cadena de sus castigos: haberse involucrado con un hombre casado y, posteriormente, haber quedado embarazada. A través de primeros planos al rostro de la protagonista y una iluminación suave y brillante —característica de los melodramas de ese entonces—, se remarca la dinámica de Margarita con su hijo, Margarito, desplegando la figura de madre como encarnación del sacrificio y el castigo. Ella dedica toda su vida a buscar un único objetivo: hacer de su hijo un gran hombre y, con ello, liberarse de toda culpa y pecado para ser redimida. Sin embargo, la redención parece nunca ser plena: Margarita lucha contra todo, se sacrifica, se prostituye y, sobre todo, resiste de pie en un intento por cambiar su futuro y el de su hijo. Incluso así, su transgresión inicial marca su destino de forma irreversible. El sufrimiento que atraviesa Margarita no solo sostiene la narrativa de la película, también permite restablecer el orden moral: reafirma la figura de la madre sacrificada, cuyo dolor y abnegación son presentados como única vía de redención.

De la misma forma, aparece Annie Johnson, la madre en *Imitación a la vida*, cargando con el desprecio de su hija hasta el final de sus días como parte de su proceso de expiación. Es a través de este personaje por el cual podemos observar una visión de la maternidad, donde el amor incondicional y el dolor se entrelazan de manera inseparable. Annie es capaz de todo por Sarah Jane, su hija, quien la rechaza por ser negra y la compara constantemente con su contraparte blanca, Lora, la otra madre de la película. Mientras Sarah Jane la ve como alguien que carga una condena invisible, la de su color de piel, y la castiga constantemente por ello, Annie es percibida por su entorno como una madre excepcional y digna de admiración por resistir fuerte y maternal ante el desprecio de su hija. Si en vida Annie fue una representación materna dulce y complaciente, atravesada por la abnegación, lo interesante es verla convertirse en un ícono mártir y trágico, visto únicamente desde su rol de madre, sin deseos más allá de la maternidad. En ese sentido, la tensión está ahí: una mujer que no puede desear o enojarse ya es un personaje trágico en sí mismo.

De manera disruptiva para su tiempo, en plena mitad del siglo XX, Luis Buñuel presentó *Los olvidados* (1950) y exhibió en las pantallas mexicanas a una madre que escapaba de toda norma social establecida en el México de entonces[5]. La madre de *Los olvidados*, interpretada por Stella Inda, encarnó a una mujer cansada, harta de sus obligaciones y de la vida que le tocó vivir. En la película, el cariño que siente por sus hijos coexiste con la dureza de ser capaz de negarles un pan, aunque estén hambrientos. Esta es una madre ambigua, llena de capas y contradicciones, cuya narrativa iba en contra de todos los principios.

LAS MADRES INMORALES COMO RESISTENCIA EN RIPSTEIN Y GARCIADIEGO

¿Qué pasa si entendemos a las "malas madres" como figuras trágicas más que

4 Sara García es conocida como la Abuelita de México tras sus múltiples papeles en las pantallas grandes y chicas mexicanas. Por ejemplo: *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1931), *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1947), *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), *Allá en el Trópico* (Fernando de Fuentes, 1940), entre otros. Carlos Monsiváis (2004), escritor, crítico y periodista mexicano, también afirma que Sara García es la insuperable madre y abuela mexicana "porque estratifica su actuación en dos niveles: la disolución y la resurrección en las lágrimas, y la voluntad de confundir en un solo personaje al ama de casa y a la cacica" (p. 167).

5 Recuérdese la pelea que tuvieron Jorge Negrete y Luis Buñuel tras el estreno de *Los olvidados* por su representación de una madre "infame" y un México en decadencia.

como villanas? Desde la década de los setenta, la imagen de la madre perfecta y sacrificada comenzó a ser mucho más cuestionada por narrativas que exploran su ambivalencia: madres que no se someten al ideal de pureza y sacrificio, que reclaman su deseo, su enojo, y que exigen un espacio propio, lejos de su rol de cuidadoras. Así surgen las llamadas madres inmorales, entendidas como egoístas, que se eligen a sí mismas, que no se sacrifican del todo. Son mujeres que sienten culpa, pero también deseo.

Foto: MUBI



Janis se aferra a Ana con un íntimo abrazo en *Madres paralelas* (2021).

En el cine mexicano, Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego, la dupla melodramática por excelencia como director y guionista respectivamente, se encargaron de subvertir el imaginario tradicional y problematizar las representaciones de la maternidad y las dinámicas de poder dentro de la familia. A través de sus densos guiones, sus poéticos diálogos y sus puestas en escena cargadas de tensión y silencio, desarrollaron una nueva forma de filmar a la madre dentro del melodrama de su tiempo. Con ellos, el melodrama, más que un espacio para consolar, se volvió un espacio para cuestionar.

Las madres construidas por la dupla son figuras oscuras, incómodas y pesimistas. Como señala Garciadiego, "son personajes de melodrama que se asumen como tal, pero lo que los distingue es la moralidad. Moralidad a la inversa" (Aceves, 2023, párr. 25). Influenciados por el melodrama clásico, ambos cineastas reformularon la estructura del melodrama desde situaciones de decadencia, opresión, encierro y desesperanza, mostrando madres que se niegan a seguir el mandato, lo que terminó de destruir por completo la imagen tradicional de familia y de moral que el cine melodramático, especialmente, en la industria hispanohablante.

Así, Garciadiego y Ripstein incorporan el exceso emocional, visual o narrativo, característico del melodrama, no solo como una herramienta estética, sino como un mecanismo crítico. Las madres no solo son condenadas moralmente por la trama, también se adentran en el exceso para hacer visible aquello que la sociedad quiere suprimir: el deseo, la ambición y la sexualidad femenina. Como describió el propio Ripstein, la madre ripsteiniana es "el verdadero agente del escándalo" (como se cita en Esterrich, 2005, p. 64). Carmelo Esterrich (2005) señala que, lejos de destruir por completo la imagen familiar en el melodrama, los cineastas expusieron "una crítica de la distorsión creada en los años 30 y 40, además del deseo de una madre mucho más compleja (y quizás por eso tan desconcertante) en la tradición fílmica mexicana" (p. 74).

En la primera colaboración de la dupla con *El imperio de la fortuna* (Arturo Ripstein, 1986) o en *Profundo carmesí* (Arturo Ripstein, 1996), la madre pasa a ser una figura impura y corrupta: el pecado existe, ella carga con él y lucha con todas sus fuerzas para ir en contra y no quedar atrapada en ese sistema de valores que la asfixia. En *Profundo carmesí*, Coral abandona a sus hijos en un orfanato para ser libre y huir con un hombre al que apenas acaba de conocer[6]. Esa deserción del mandato materno la condena a una vida llena de decadencia y humillación por todos lados. Aunque intente huir, su destino trágico la persigue. La acompaña siempre la culpa, el desprecio y el recuerdo de sus hijos. Su destino es, inevitablemente, la muerte

6 Carmelo Esterrich (2005) señala que "en un país donde se venera a la madre, estos filmes se han rechazado como un insulto a las cabecitas blancas y se han descartado, por parte de la audiencia nacional e incluso parte de la crítica, por estar lejos de la realidad, señalando que una madre mexicana nunca haría eso" (p. 65).



En *Todo sobre mi madre* (1999), la fascinación de Esteban ante el escenario contrasta con el dolor que la representación despierta en su madre Manuela.

o la tragedia perpetua. En este caso, el pecado como cuestión moral queda en segundo plano y el melodrama deja de ser un simple relato de sacrificio para convertirse en una crítica al sistema opresivo que somete a las mujeres.

En *Así es la vida...* (Arturo Ripstein, 2000) y *Las razones del corazón* (Arturo Ripstein, 2011), se exploran otros matices a través de la talentosa Arcelia Ramírez que interpreta a mujeres que, antes que madres, son amantes y sujetos deseantes. Estas mujeres, marcadas por el abandono, no se resignan al dolor como castigo; lo enfrentan desde la desesperación, el enojo y el deseo. Ya no buscan redención en la maternidad, sino una forma de habitarse a sí mismas. Son madres que les ruegan a sus hijos que las olviden y nunca las perdonen buscando escapar, borrar su maternidad y conseguir huir. Sin embargo, en el universo de Ripstein y Garciadiego, ese gesto de huida es imperdonable: quienes se alejan del ideal materno no acceden a una libertad real, sino que quedan atrapadas en un destino trágico e irreparable.

Así, las madres del cine de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego son personajes que resisten desde el margen. Encerradas en casas oscuras y melancólicas, habitaciones asfixiantes o vidas rotas, sus cuerpos maternos no ofrecen consuelo, sino incomodidad. Son mujeres que desean, que abandonan y que transgreden; y por eso, el sistema las condena. Con sus melodramas, Ripstein y Garciadiego consiguieron que la maternidad dejara de ser un espacio de redención para convertirse en una cárcel sin barrotes en la que el castigo no es solo moral, sino estructural.

REDENCIÓN Y AMBIGÜEDAD MATERNA EN ALMODÓVAR

Pedro Almodóvar posee una capacidad muy humanizada para mostrar a mujeres en su complejidad más desbordada y, con ellas, reimaginar la maternidad fuera de los marcos más tradicionales

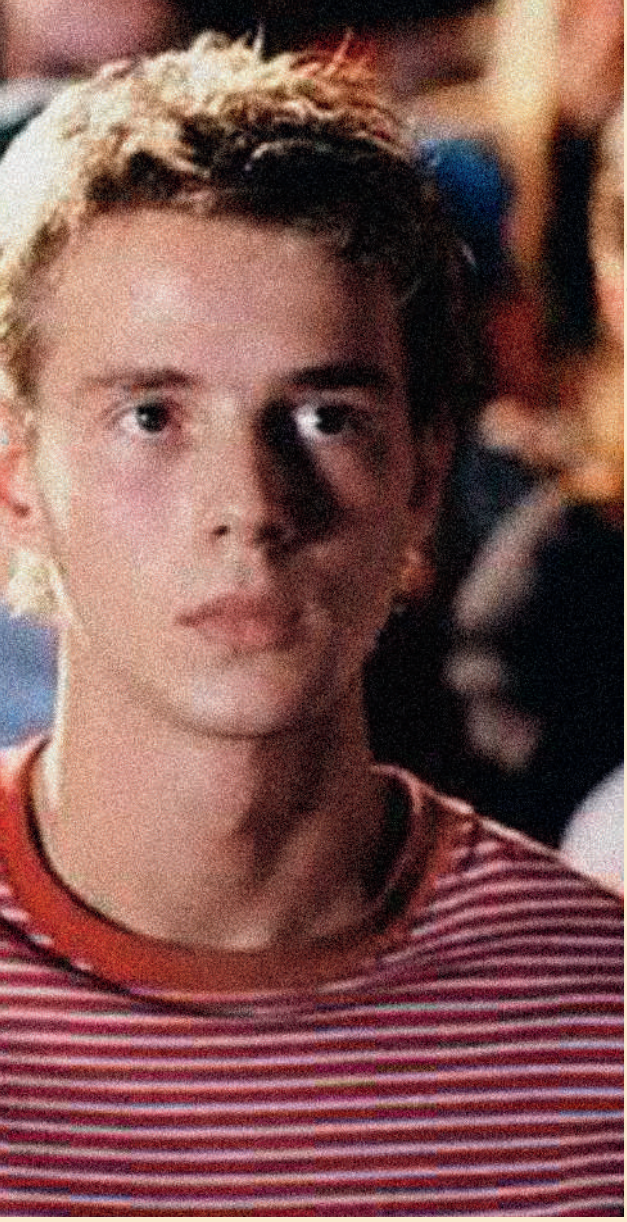


Foto: filmaffinity

del melodrama. En su cine, el pecado materno surge como contraste de lo tradicionalmente castigado en las narrativas clásicas. A través de historias transgresoras, Almodóvar ha transformado radicalmente la representación de la figura de la madre dentro del melodrama contemporáneo. En sus películas, el castigo dejó de ser una falta que conduce inevitablemente a la condena moral o al sufrimiento perpetuo y se convirtió en la búsqueda por una experiencia resignificada que abre paso a otras formas de redención y autonomía. Las madres almodovarianas se permiten ser medios de imperfección: cometen errores, reconocen sus límites y exploran sus deseos sin ser reducidas únicamente a figuras de sacrificio. La representación del pecado existe sobre ellas, pero únicamente como vía de resignificación. En lugar

CRÉDITO CLAVE



Foto: IMDb

MARISA PAREDES

La actriz española ha sido estelar en dos películas mencionadas en este artículo: *Profundo carmesí* (1996) de Arturo Ripstein y *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.

de ajustarse al modelo tradicional de la madre abnegada, estas mujeres luchan por trazar sus propios límites y caminos y, en algunos casos, logran alterar en cierta medida el destino trágico que suele imponerse sobre quienes transgreden el mandato materno.

La construcción de estos personajes responde a la voluntad autoral explícita de Almodóvar: su necesidad de representar a personajes con todos sus matices posibles, sus contradicciones y, sobre todo, sus más profundos deseos. Como señaló Lucrecia Martel en los Premios Goya del 2019, Pedro Almodóvar "ya había reivindicado el derecho a inventarnos a nosotras mismas" (Fernando, 2019, 5m11s) y, en un gesto profundamente simbólico, "ya había puesto las prótesis de mamas, los dildos, al lado de un cucharón, de una olla a vapor, al mismo nivel que cualquier cosa útil" (Fernando, 2019, 5m26s). Esta afirmación de la cineasta sintetiza con precisión el espíritu almodovariano: integrar lo doméstico, lo sexual, lo corporal junto a lo emocional y lo materno en un mismo plano de autenticidad narrativa.

Desde *¿¡Qué he hecho yo para merecer esto!?* (1984), Pedro Almodóvar presenta una figura materna cuya redención no es dulcificada ni idealizada, sino profundamente compleja y, en ocasiones, contradictoria. Al igual que el personaje de la madre en *Los olvidados* de Buñuel, Carmen Maura encarna a Gloria, una figura materna agobiada por las exigencias del entorno y atrapada en su normalidad, una vida plana y unidimensional. Su identidad parece haberse reducido exclusivamente a su rol como madre, dejando entrever una existencia marcada por la renuncia y el desgaste. A medida que la narrativa avanza, se despliega el conflicto interno: la urgente necesidad de recuperar su autonomía y reconstruirse como una mujer más allá de los mandatos sociales. Almodóvar construye en Gloria una

EL MELODRAMA HA CONSERVADO SU NÚCLEO AFECTIVO Y ÉTICO: ese gesto de mirar el mundo con intensidad y de mostrar, a través del dolor, lo oculto detrás de la moral y las grietas de lo establecido.

mujer que busca liberarse no únicamente por un descontento personal, sino como forma de resistencia ante un sistema opresivo. Si bien el final puede leerse con tintes trágicos, el cineasta sugiere una posibilidad de reescritura: una apertura simbólica para que Gloria, a pesar de la pérdida, pueda trazar sus propios límites y volver a imaginar su vida desde otro lugar, aunque sin asegurar una transformación efectiva del entorno que la oprime.

Una problemática similar aparece en *Tacones lejanos* (1991), pero desde otro ángulo temporal. Becky del Páramo, interpretada por la gran Marisa Paredes, aparece como una identidad materna atravesada por la misma necesidad de liberación, pero habiendo vivido todo aquello que sentía que tenía que vivir lejos de su identidad como madre. El pecado de Becky, entendido como el abandono, marca su búsqueda de retorno: intenta reconstruir el vínculo con su hija, pero la relación está quebrada y es sostenida por una tensión constante entre el amor y el rechazo, sin encontrar un punto medio en el que puedan cohabitar con tranquilidad como madre e hija. Becky admite y acepta las consecuencias de su abandono, pero no se asume a sí misma como pecadora. Esa distancia ética le permite gozar de sus otras identidades, como profesional y sujeto deseante, y al mismo tiempo buscar un camino de redención hasta su lecho de muerte, cuando su hija finalmente logra comprender el daño causado sin borrarlo de su memoria.

Si bien ambas figuras pueden ser leídas desde una perspectiva tradicional como "malas madres", Almodóvar modifica ese juicio al legitimar sus deseos de autonomía. Las tragedias que atraviesan surgen como un reflejo estructural de una sociedad que intenta penalizar a quienes se apartan del ideal materno, no como un castigo moral. Aunque ambas madres parecen ser conscientes de su condena impuesta ante la norma, sus grandes anhelos de libertad les permiten resignificar esa condena y les conceden la oportunidad de gozar de un destino distinto. Se reconocen como transgresoras, pero también como mujeres que reclaman su derecho a una vida propia. A diferencia de Gloria, que aún no ha vivido su autonomía, Becky regresa desde la experiencia y muestra otra cara de la maternidad fuera del sacrificio y anclada en la posibilidad de ser también otras.

Años más tarde, en *Todo sobre mi madre* (1999) y *Volver* (2006), Almodóvar desborda los límites del terreno físico, tangible y tradicionalmente aceptado como rol materno. En *Todo sobre mi madre*, Manuela se enfrenta a la pérdida de su hijo y emprende una búsqueda que le permite reconfigurar su identidad y explorar nuevas formas de maternar en ausencia. La tragedia impuesta por la muerte opera como catalizador de una reinvención subjetiva, donde la maternidad se convierte en un acto de cuidado que se extiende más allá de los lazos sanguíneos. En *Volver*, la figura materna se desdobla en dos personajes fundamentales: Raimunda, quien asesina a su esposo para proteger a su hija de un abuso sexual, e Irene, madre que decide fingir su propia muerte para poder seguir cuidando desde el anonimato. Ambas encarnan una maternidad marcada por decisiones extremas que, aunque se desvían de lo tradicional desde una mirada normativa, revelan una ética del cuidado profundamente arraigada. Lejos de encarnar modelos sacrificados o idealizados, estas madres se enfrentan al dolor, la culpa, el secreto y asumen sus errores como formas de supervivencia y de amor.

En *Madres paralelas* (2021), continúa explorando un rol materno que escapa a la norma. Las madres no encuentran redención en el sacrificio, sino en la subjetividad, el deseo y la necesidad de narrarse a sí mismas. En el cine almodovariano, la maternidad no se instala como un destino natural, sino como una práctica cambiante, que se construye a partir de la autonomía, la redención y las elecciones propias, siempre con capas de contradicciones y deseos. Así, aunque Almodóvar ofrece nuevas formas de pensar la maternidad, sus madres aún conviven con las marcas del juicio social y el dolor.

TRANSFORMACIONES ACTUALES DE LA FIGURA MATERNA

El melodrama, el género de lenguaje emocional por excelencia, ha moldeado con intensidad la figura materna y ha afilado su punto de vista con el tiempo, convirtiendo a la madre en un arquetipo que trasciende la pantalla para dialogar con las estructuras más íntimas de la audiencia. Desde las madres mártires de la época dorada, envueltas en encuadres cargados de luces suaves y melodías dolientes, los silencios incómodos de las madres ambivalentes y desobedientes del cine de Ripstein y Garciadiego hasta las madres contemporáneas que se atreven a desear, a fallar y a ser otras cosas además de madres, el cine ha registrado las transformaciones del ideal materno como un reflejo directo de los cambios en torno al género, la sexualidad, la moral y la familia.

Hoy las figuras maternas se siguen construyendo tomando en cuenta los nuevos requerimientos sociales, culturales y afectivos que nacen en la época. *Mi vida sin mí* (*My Life without Me*. Isabel Coixet, 2003), *Yo maté a mi madre* (*I Killed my Mother*. Xavier Dolan, 2009), *Mommy* (Xavier Dolan, 2014), *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), *La hija oscura* (*The Lost Daughter*. Maggie Gyllenhaal, 2021), *Petite maman* (Céline Sciamma, 2021), *Blondi* (Dolores Fonzi, 2023) y *La misteriosa mirada del flamenco* (Diego Céspedes, 2025) son ejemplos claros de las narrativas actuales que surgen desde una mirada femenina y profundamente íntima sobre la maternidad. Estas películas articulan narrativas íntimas que revelan las contradicciones emocionales de sus protagonistas: son mujeres que aman, pero también se cansan, se ausentan o se guardan cosas para sí mismas. Con una clara herencia emocional del melodrama, ya no desde el exceso, sino desde una contención que intensifica lo afectivo, las representaciones maternas de estas películas son atravesadas por la ambivalencia, el deseo individual y la ruptura de la imagen del sacrificio. La maternidad, entonces, deja de ser un camino inevitable y se convierte en una construcción frágil, subjetiva y muchas veces dolorosa. Insistir en la necesidad de crear estas nuevas representaciones en el cine, permite seguir desafiando las expectativas sociales impuestas sobre la maternidad en la actualidad.

Lejos de estar olvidado, el melodrama ha sobrevivido, así como se ha mantenido y reinventado, incorporando nuevas formas y códigos melodramáticos, pero conservando su núcleo afectivo y ético: ese gesto de mirar el mundo con intensidad y de mostrar, a través del dolor, lo oculto detrás de la moral y las grietas de lo establecido. Ello permite ver a la figura de la madre como un signo abierto a modificaciones. A medida que el género se transforma, también lo hace su mirada.

DATO CURIOSO

CARTAS. Pedro Almodóvar solía acompañar a su madre, Francisca Caballero, cuando leía cartas a vecinas analfabetas. Ella añadía detalles inventados para reconfortarlas. Años después, el cineasta reconocería que allí aprendió una lección esencial: la ficción puede completar la realidad.

REFERENCIAS

Aceves, É. (2023, 17 de noviembre). "He optado por hacer el cine que se me pega la gana. Mi tiempo en el cine terminó": Paz Alicia Garciadiego. *Pie de Página*. https://piedepagina.mx/he-optado-por-hacer-el-cine-que-se-me-pega-la-gana-mi-tiempo-en-el-cine-termino-paz-alicia-garciadiego/

Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis* (2.ª ed.). Routledge. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781000903652_A47814372/preview-9781000903652_A47814372.pdf

Esterrich, C. (2005). Para desbaratar a mamá: el último cine de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego. *Objeto Visual*, (11), 54-79.

Fernando. (2019, 29 de agosto). *Palabras de Lucrecia Martel a Pedro Almodóvar en el Festival de Venecia* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zDfLc5l-T2o

Hardcastle, A. E. (2016). El corazón del cine: melodrama, emoción y el cine de géneros. *Hispanófila*, 177, 61-74. https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0028

Herrero, B. (2011). Mujer y melodrama familiar. Una revisión del género en *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet. *Secuencias*, (34), 54-72. https://doi.org/10.15366/secuencias2011.34.003

Monsiváis, C. (2004). La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo. *Debate Feminista*, *30*, 157-173. https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.30.1053

Soto, A. (2013). La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres. *Escena*, 72(1), 55-64. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158773009



En *No* (2012), Pablo Larraín combina archivo y ficción para explorar la transición chilena a la democracia tras la dictadura.

Foto: IMDb

ESCRIBE **GUSTAVO HERRERA TABOADA**

LA MEMORIA ES UN CARNAVAL:

LA EVOLUCIÓN DEL CINE DE MEMORIA HISTÓRICA SUDAMERICANO



En *Argentina, 1985* (2022), el drama judicial lleva un hito de la justicia civil al cine popular y reactiva la memoria histórica para nuevas generaciones.

Foto: MUBI

Con motivo del reciente éxito internacional de *El agente secreto*, este texto repasa algunos de los títulos contemporáneos más destacados del cine sudamericano que constatan su evolución como vehículo de memoria colectiva y catalizador de posmemoria. Asimismo, los desarrolla como un reflejo del avance de las políticas de memoria histórica en la región que, a su vez, han buscado concientizar sobre los efectos irreparables de las diferentes dictaduras militares.

A diferencia de sus victorias en los Globos de Oro, ninguna de las dos nominaciones a los Óscar de *El agente secreto* (*O agente secreto*, 2025) de Kleber Mendonça Filho se tradujeron en estatuillas. Sin embargo, su sola participación en la temporada de premios generó una serie de sucesos que reflejaron la notable presencia y recepción trasnacionales de un filme narrativamente extraño y políticamente incómodo. En entrevistas a medios masivos en Estados Unidos, como CNN, el director del filme y su actor protagonista, Wagner Moura, recordaron abiertamente la participación de Estados Unidos en las dictaduras militares de Brasil y Sudamérica. Mientras tanto, en Brasil, ingeniosos disfraces y esculturas inspirados en la película proliferaron durante la temporada de carnaval brasileño como si se tratase de un *blockbuster* de Hollywood. También se organizaron abarrotadas proyecciones públicas de la gala de los Óscar en el país carioca, donde



Ambientada en Recife en 1977, *El agente secreto* (2025) retrata la persecución política durante la dictadura brasileña.

se esperaba una potencial victoria consecutiva tras la histórica premiación de *Aún estoy aquí* (*Ainda estou aqui*, 2024) de Walter Salles como mejor película internacional en 2025. Este furor nacional, sumado al reconocimiento internacional, son muestra de la efervescencia actual del cine brasileño y sudamericano gracias al paradójico atractivo de su género más reivindicativo: el de la memoria histórica.

Para apreciar la evolución de este género temático, hay que remontarse al surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano que convirtió la opresión e injusticia sociales de los años sesenta en una memoria audiovisual explícita y militante. Al margen de que el clima revolucionario global de la época fue clave para su acogida y resonancia en festivales internacionales como Cannes, este movimiento demostró que se podía crear un cine capaz de concientizar sobre realidades sociales convulsas mediante un lenguaje subversivo que recuperaba técnicas del cine soviético y del neorrealismo italiano. Sin ser necesariamente conscientes de ello, los directores de este movimiento, y en particular los documentalistas como el chileno Patricio Guzmán, contribuyeron a formar archivos sobre episodios oscuros de la historia de la región.

DATO CURIOSO

ILUSIÓN VINTAGE. Para recrear el plebiscito chileno de 1988 en *No* (2012), Larraín usó cámaras de grabación U-matic de la época. Esto hizo que las imágenes de archivo real y las escenas grabadas tuvieran exactamente la misma textura visual y calidad noventera.



Foto: MUBI

quien manifiesta su deseo ferviente de convertirse en una "imagen viviente" que eduque a las nuevas generaciones sobre la dictadura.

En el mismo documental, hay una escena en torno a un debate espontáneo entre alumnas adolescentes de los años noventa que termina por encarnar la división de la sociedad chilena respecto al régimen, al punto de que algunas afirman que la violación de derechos humanos fue necesaria para alcanzar una economía nacional estable. Estas alumnas simbolizan a las generaciones que no tienen recuerdos propios sobre el régimen y que dependen de lo que Marianne Hirsch (1992) ha denominado posmemoria: aquella "construida y mediada por los procesos de narración e imaginación" (p. 9). Es decir, a diferencia de la memoria colectiva, vivida por sus predecesores, los jóvenes necesitan apoyarse en testimonios y dramatizaciones. En ese sentido, si "la fotografía es precisamente el medio que conecta la memoria y la post-memoria" (p. 9), el cine puede ser el medio masivo que conecta la memoria colectiva de los supervivientes de dictaduras y la posmemoria de los espectadores más jóvenes. Concretamente, un cine de memoria histórica donde, al igual que los lugares de memoria de Pierre Nora, "la conciencia de una ruptura con el pasado se entrelaza con la sensación de que la memoria se ha desgarrado" (1989, p. 7).

Los documentales contemporáneos sobre las diferentes dictaduras militares de la región han seguido divulgando la memoria colectiva de sus supervivientes, pero mediante formas innovadoras. Un ejemplo notable es *La memoria infinita* (2023) de Maite Alberdi, donde la memoria personal de Augusto Góngora, afectada por el alzhéimer, intenta ser restaurada por su esposa Paulina Urrutia mediante la reproducción de

Quienes han seguido examinando ese pasado desde el presente, como el mismo Guzmán en su obra posterior al exilio, han intentado recobrar lo que Maurice Halbwachs denominó como memoria colectiva: aquello "que retiene del pasado solo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la consciencia del grupo" (1995, pp. 213-214). *Chile, la memoria obstinada* (1997), por ejemplo, recupera la memoria colectiva del golpe y eventual régimen militar de Augusto Pinochet (1973-1990) mediante los testimonios de supervivientes, como su amigo y docente Ernesto Malbrán,

Foto: MUBI



En *Aún estoy aquí* (2024), la reinterpretación visual del retrato familiar conecta la memoria de los sobrevivientes con la posmemoria de las nuevas generaciones.

archivos televisivos de los ochenta en los que Góngora demostraba su oposición al régimen de Pinochet. Estas "imágenes vivientes" del Góngora joven también buscan restaurar la memoria colectiva de una audiencia chilena potencialmente opacada por el tiempo y el conservadurismo, y generar posmemorias en quienes no vivieron el régimen. Pese a su condición de documental y a retratar el drama añadido del alzhéimer, *La memoria infinita* logró convertirse en un sorpresivo éxito de taquilla en Chile. Asimismo, tras obtener el Gran Premio del Jurado en el Festival de Sundance, sus derechos de distribución internacional fueron adquiridos por MTV Documentary Films, subsidiaria de la gigante Paramount. Esto le abrió las puertas de otras taquillas internacionales, incluyendo la de Estados Unidos, y de otros festivales y certámenes como el de los Óscar, donde obtuvo una nominación a mejor documental. Su habilidad para capturar el amor incondicional entre la pareja central a través de una narrativa persuasiva es lo que la aparta de ser un documental convencional.



En *La memoria infinita* (2023), el alzhéimer de Augusto evidencia la fragilidad del recuerdo personal y acentúa la urgencia de preservar la memoria colectiva.

La ficción, curiosamente, ha pasado a ser el género idóneo para difundir la memoria histórica de las dictaduras militares sudamericanas. A falta de recursos verosímiles, como imágenes de archivo y testigos primarios, su trascendencia depende de la convicción de sus guiones y de elementos suplementarios como la fama de sus actores protagónicos. Este es el caso de *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo que, sin estar basada en un caso real concreto, logra retratar el caso de los hijos de los desaparecidos durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) mediante un melodrama familiar con un enfático componente de crítica social. Su alusión a la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo constituye una de las pocas referencias históricas de un relato en el que una profesora de historia (protagonizada por Norma Aleandro) logra confrontar a su esposo empresario (protagonizado por Héctor Alterio) sobre la verdadera identidad de su hija adoptiva. La legitimidad de su guion original podría haber sido objetada si no fuera porque el régimen argentino censuraba todo lo que no se ajustaba con la versión oficial de la realidad. De ahí que el filme de Puenzo, cuyo título reclama para sí mismo dicha oficialidad, pueda ser considerado como un texto tan subversivo y reivindicativo como la obra militante de Solanas y Getino. Los más de un millón y medio de espectadores que la vieron en su estreno nacional terminaron por consolidar el inicio de la Argentina posdictatorial. Además de obtener premios en Cannes y Toronto, *La historia oficial* inauguró el reconocimiento del cine argentino en Hollywood al ganar el Óscar a mejor película de habla no inglesa.

Si el protagonismo de Norma Aleandro tuvo un rol significativo en el éxito nacional del filme de Puenzo, el de Ricardo Darín fue primordial para el éxito internacional de dos cintas que, décadas más tarde, expandieron el alcance de la memoria histórica argentina. En efecto, su fama explica en buena parte el apabullante éxito comercial de *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella, el tercer filme argenti-

CRÉDITO CLAVE



Foto: Shutterstock / Andre Luiz Moreira

FERNANDA MONTENEGRO

En la secuencia final de *Aún estoy aquí* (*Ainda estou aquí*. Walter Salles, 2024), cuando el personaje de Eunice aparece ya como una anciana, la encargada de interpretarla es la actriz Fernanda Montenegro, la madre de Fernanda Torres.



Foto: MUBI

no más visto del siglo XXI. Sin embargo, ni su popularidad trasnacional ni la reputación del propio Campanella serían suficientes para valorar el impacto cultural de un filme que rememora y condena el clima de violencia e impunidad que reinó durante la dictadura sin necesidad de estar basado en hechos o personas reales. Mientras que el caso de violación y asesinato de una mujer en los años setenta que desencadena la trama simboliza las innumerables desapariciones forzadas, el eventual exilio del asesor judicial protagónico y el asesinato de su asistente reflejan las desmedidas persecuciones y ejecuciones políticas. Aunque el filme nunca relaciona los crímenes ficticios con un régimen militar que se mantiene en el trasfondo histórico, sí insinúa que las prácticas y políticas de terror de estos no eran tan diferentes, y que los delitos de terceros habrían sido lógicamente amparados por el régimen. Tras obtener el segundo óscar para Argentina, *El secreto de sus ojos* afianzó la capacidad del cine como memoria histórica con prestigio artístico sin dejar de ser comercialmente viable.

El caso de *Argentina, 1985* de Santiago Mitre (2022) supuso un acercamiento más decisivo al realismo histórico con su recreación ambiciosa del emblemático juicio civil a las juntas militares de 1985 encabezado por el fiscal Julio César Strassera (protagonizado por Darín) y su adjunto Luis Moreno Ocampo (protagonizado por Peter Lanzani). Si bien la fama de ambos actores protagonistas es relevante, lo que prevalece en sus actuaciones es su encarnación de los fiscales reales que se volvieron auténticos héroes populares. Las libertades que el guion pudo tomarse con respecto a sus vidas personales no alteraron la verosimilitud de sus diálogos ni acciones, especialmente en las secuencias del juicio contra los militares. En ellas se aprecia una obsesión casi documentalista por rodar el juicio tal y como fue televisado en 1985, al punto de que las grabaciones originales pueden confundirse con los extractos correspondientes a la emisión real que se incluyen en el montaje. Esto añade una capa de realismo audiovisual que se corresponde con el contenido inalterado de las declaraciones de los testimonios de las víctimas y familiares. Al margen de ser una coproducción internacional encabezada por Amazon que, además, consiguió una tercera nominación para Argentina en los Óscar, el filme de Mitre implicó un interés cultural nacional constatado por las largas colas formadas fuera de cines independientes argentinos, irónicamente, ocasionadas por la ventana de exhibición limitada de Amazon. La película representa una evolución en el cine de memoria histórica, en tanto que celebra la importancia de medidas realmente históricas en favor de dicha materia como lo fueron el propio juicio y sus condenas.

El chileno Pablo Larraín también adoptó un tratamiento realista para su trilogía "no intencionada" sobre la dictadura de Pinochet, especialmente con su título de cierre: *No* (2012). Sin estar inspiradas en personas o hechos reales, *Tony Manero* (2008) y *Post-mortem* (2010) incluyeron referentes históricos que tenían repercusiones convincentes en las vidas de sus respectivos protagonistas. En el caso del tercer filme, inspirado en una obra de teatro inédita de Antonio Skármeta sobre el plebiscito de 1988, sus personajes ficticios intentan recrear la cronología de aquel proceso electoral histórico. Esto se traduce en un guion en el que la vida personal de un jefe de campaña del "No", tan falso como el acento chileno de Gael García Bernal, sufre situaciones de persecución y opresión inspiradas en las

LA FICCIÓN, CURIOSAMENTE, HA PASADO A SER EL CAMPO IDÓNEO para difundir la memoria histórica de las dictaduras militares sudamericanas.

vividas por la oposición chilena durante la dictadura. Pero es en el plano audiovisual donde esta conjunción entre lo real y lo ficticio se hace casi tangible, ya que el metraje original, grabado con cámaras analógicas de los ochenta, se yuxtapone con imágenes de archivo como los videos de la franja electoral. En ese sentido, a diferencia de los documentales que median entre la memoria histórica del archivo y la posmemoria de sus espectadores, Larraín funde ambas en una sola a través de un metraje cuyas imágenes terminan por ser tan reales como falsas, tan objetivas como subjetivas y tan íntegras como procesadas. Pese a su ambigüedad histórica, el tercer filme de Larraín logró generar suficiente admiración para convertirse en el primero de la historia del cine chileno en postular a un Óscar como mejor película de habla no inglesa.

Volviendo a los dos títulos recientes de memoria histórica brasileña, resulta curioso que estos hayan tenido como precursor en los Óscar a una película de género convencional como *Cuatro días de septiembre* (*O que é isso, companheiro?*, 1997) de Bruno Barreto, inspirada en el secuestro real del embajador estadounidense de Brasil en 1969 por una guerrilla marxista. Contó con la participación estelar de Alan Arkin en la piel de un embajador apacible y, aunque se trata de un proyecto compatible con el paladar comercial del público estadounidense, como los anteriores trabajos del realizador brasileño, tampoco se trata de un filme apolítico que reduzca a la guerrilla a un papel de villanos improvisados. Por el contrario, es lo suficientemente subversivo como para hacer que el embajador reconozca y critique el rol de la CIA en blindar dictaduras sudamericanas, y para retratar y denunciar los métodos de tortura de los militares brasileños en violentas escenas de interrogatorio. Sin abandonar las convenciones de un *thriller* político de Hollywood, que pasa por alto los detalles de la influencia de la CIA, el filme de Barreto sí que logra recuperar la memoria colectiva de los opositores al régimen militar brasileño (1964-1985), enfatizando su reivindicación con una foto de grupo final. También adelanta lo que propondría *Aún estoy aquí* décadas más adelante con la participación de dos de sus actores secundarios: Fernanda Torres y Selton Mello.

Sin duda, este filme de Walter Salles refleja un proceso de maduración del cine y la sociedad brasileñas con respecto a la memoria histórica de la dictadura militar, al adaptar las memorias del hijo del desaparecido político laborista Rubens Paiva (Mello) y de su viuda, la abogada y activista Eunice Paiva (Torres). Su guion se asemeja hasta cierto punto al de *La historia oficial*, en tanto que ambos son melodramas familiares en los que una mujer busca la manera de destapar la verdad de un delito ordenado por militares. Salles, sin embargo, marca distancia con la inclusión de varias escenas tensas y explícitas que retratan con realismo el prolongado ensañamiento del régimen militar contra Eunice y sus hijos. El proyecto, afortunadamente, evita el miserabilismo perpetuo, equilibrando la balanza con momentos más luminosos en la vida de la familia que suelen venir acompañados de canciones populares de la época que también recompensan a un público potencialmente agitado. Que la historia continúe hasta el momento en el que Eunice consigue el certificado de muerte oficial de su esposo en 1996 también destaca el valor de políticas reales en dicha materia en Brasil. Su enorme popularidad en la taquilla brasileña también cumplió un sorpresivo rol militante al imponerse al boicot convocado por la ultraderecha bolsonarista. De más está mencionar la celebración nacional que supuso sus reconocimientos tanto en los Globos de Oro como en los Óscar.

SIN LEGISLACIÓN PERTINENTE NO HAY UN CINE QUE NOS REFLEJE COMO SOCIEDAD, no hay una memoria colectiva que conmemorar...

El agente secreto cierra esta evolución de la ficción de memoria histórica brasileña y sudamericana con una propuesta más arriesgada a nivel de género, pero sin renunciar del todo a un atractivo comercial de alcance transnacional. En efecto, la trama compleja en torno a Armando (protagonizado por Wagner Moura), atraviesa diferentes géneros: el melodrama asociado a la pérdida de su esposa y el abandono de su hijo, el *thriller* y la acción que implican su persecución letal, y el terror y la comedia que surgen por una pierna peluda desmembrada. Por un lado, como en el filme de Campanella, el régimen militar se limita al trasfondo histórico, pero sus efectos se manifiestan por medio de la corrupción de los policías y la violencia que desatan los sicarios de Armando, uno de los cuales es un exmilitar. Por otro lado, como en los

filmes de Mitre y Salles, las políticas de memoria histórica se destacan mediante una trama paralela en el presente en la que una investigadora intenta descifrar el misterio sobre la desaparición de Armando para beneficio de un hijo adulto que ya no le recuerda. De esta forma, el filme se posiciona a favor de las medidas que han permitido a los familiares de víctimas conseguir al menos la compensación moral de saber la verdad sobre sus muertes. También defiende al cine como una fuente primordial de posmemorias para las nuevas generaciones y a las salas de cine como patrimonio cultural que debería protegerse de la gentrificación inmobiliaria.

La peculiar y desbordante resonancia cultural de este último filme representa la consolidación de un género de cine brasileño y sudamericano que ha pasado del impacto de realidades sociales duras y de la militancia ideológica explícita al pulso emotivo de dramatizaciones que encapsulan la memoria colectiva sobre la injusticia del pasado, acompañadas de estrellas trasnacionales, valores de producción elevados y posiciones políticas claras. Que sean reconocidas —y en algunos casos hasta financiadas y promovidas— por entidades provenientes del mismo país que contribuyó a las dictaduras que condenan, puede ser considerado como travestismo moral de sus creadores. Sin embargo, esto constituye una reivindicación cultural e ideológica de historias que alguna vez hubieran sido censuradas por el *establishment* gringo y supuesto la prisión o la muerte de sus creadores en sus respectivos países.

La financiación pública de todos estos filmes demuestra que la implicación de sus respectivos gobiernos en la protección y promoción de sus cines también ha posibilitado la evolución de este cine de memoria histórica. En palabras del propio Wagner Moura, el éxito del cine brasileño se debe a que "el apoyo a la cultura está en la constitución" (Arciniegas, 2026, 2:30) y que sus políticos entienden "la cultura como una herramienta de desarrollo del país"

Foto: Cinencuentro



En *Tony Manero* (2008), ambientada en la dictadura de Pinochet, Raúl sueña con convertirse en el personaje de John Travolta en *Saturday Night Fever* (1977).

(Arciniegas, 2026, 2:42). Sin legislación pertinente no hay un cine que nos refleje como sociedad, no hay una memoria colectiva que conmemorar, no hay una consciencia social por preservar y, desde luego, no hay un carnaval que celebrar.

REFERENCIAS

Arciniegas, J. C. (2026, 4 de marzo). Wagner Moura hace historia y patria con "El Agente Secreto". [Video]. *CNN Español*. https://cnnespanol.cnn.com/2026/03/04/entretenimiento/video/wagner-moura-entrevista-agente-secreto-orix

Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (69), 209-219.

Hirsch, M. (1992). Family pictures: Maus, mourning, and post-memory. *Discourse*, 15(2), 3-29.

Nora, P. (1989). Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-24. https://doi.org/10.2307/2928520

Foto: IMDb



RECOMENDAMOS

El juicio (2023) es el complemento perfecto de *Argentina, 1985*. Mientras esta ficción dramatiza la intimidad de los fiscales, aquel documental sintetiza 530 horas de archivo audiovisual real del histórico juicio a las juntas militares, con la aparición auténtica de Strassera, Moreno Ocampo y el propio Videla. La experiencia de verlo puede ser aún más desgarradora.

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.



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

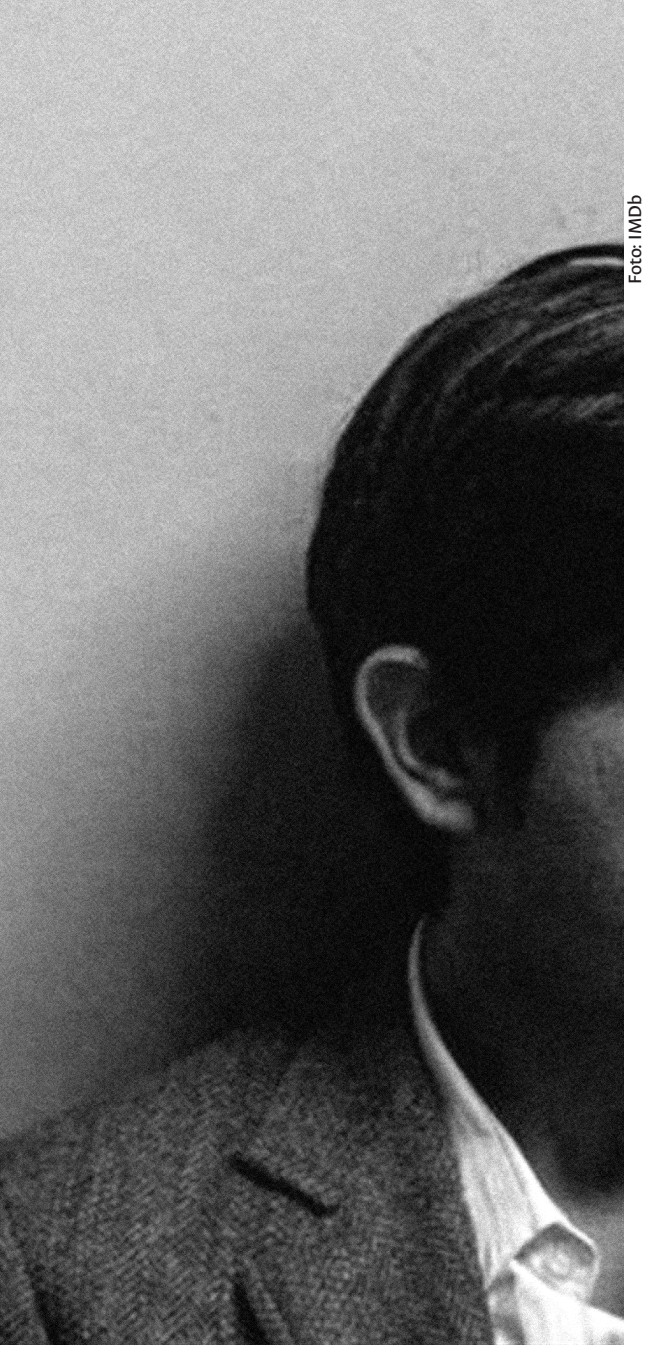


Foto: IMDb

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

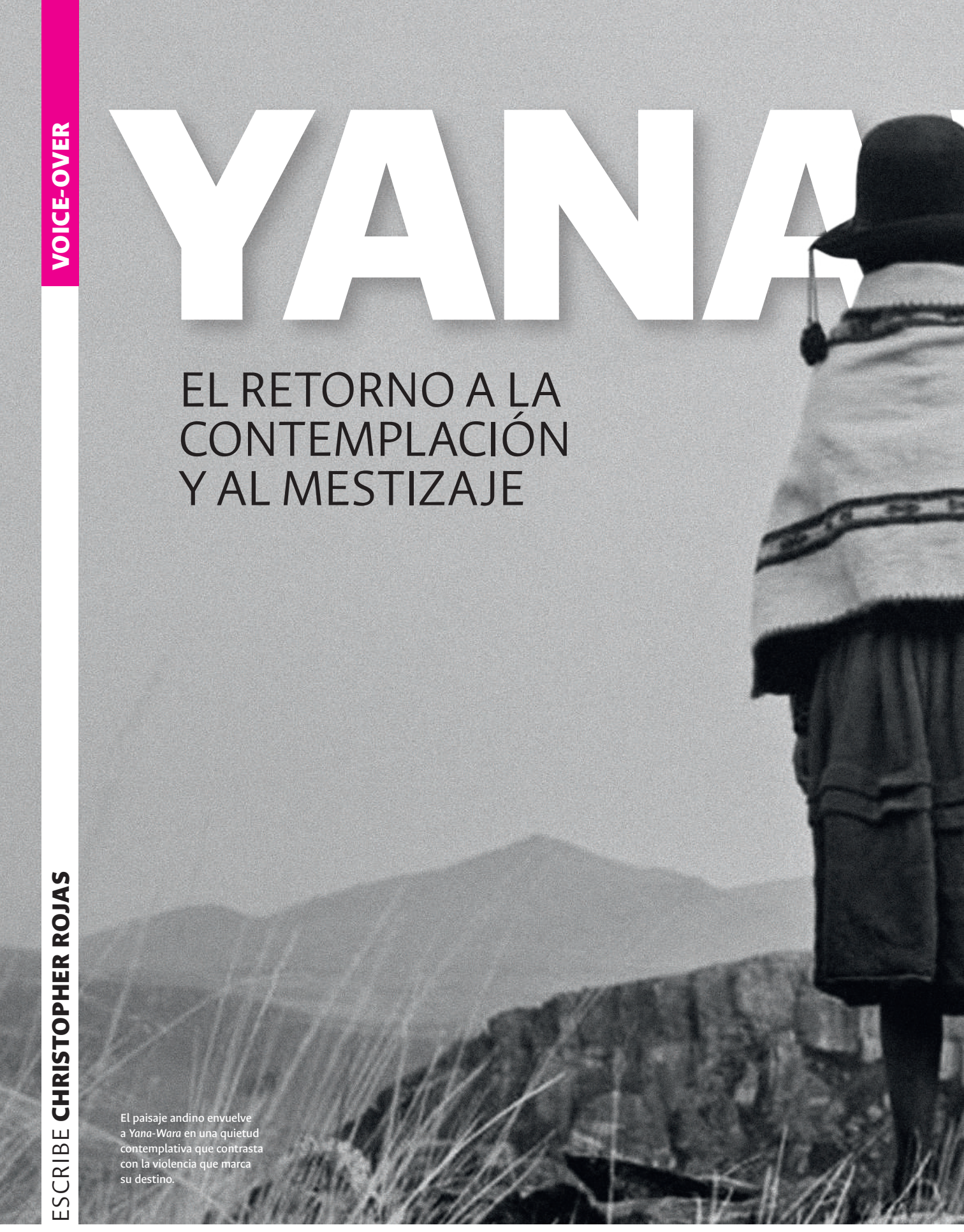
Tus padres volverán (2015) de Pablo Martínez Pessi. En 1983, 154 hijos de exiliados políticos uruguayos, de entre 3 y 17 años, viajaron solos desde Europa a Montevideo para conocer por primera vez a sus familias y su país de origen. Su llegada se convirtió en un acto de memoria, identidad y reivindicación 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.

YANA

EL RETORNO A LA CONTEMPLACIÓN Y AL MESTIZAJE

ESCRIBE **CHRISTOPHER ROJAS**



El paisaje andino envuelve a *Yana-Wara* en una quietud contemplativa que contrasta con la violencia que marca su destino.

WARA

Es un error humano constante clasificar todo. Por fortuna, las películas y los géneros cinematográficos sortean tal escollo con relativa facilidad. *Yana-Wara*, la obra póstuma de Óscar Catacora finalizada por Tito Catacora, dinamita los límites y las definiciones. Dotada de una sensibilidad desbordante y dosificada con precisión, sopesa el documental, lo fantástico, el realismo y las intrincadas formas de realización fílmicas, bordeando la poesía, la pintura y la fotografía.



Foto: Cine Aymara

INTRODUCCIÓN

Dos cuestiones saltan a la vista en el mundo actual: el notorio mestizaje incluso entre elementos dispares y la poca atención que la contemplación recibe. De ahí nacen dos interrogantes: ¿es posible todavía hablar de purezas?, ¿cuánto de la dispersión perceptual tiene que ver precisamente con la asimilación de un universo en esencia impuro?

Las personas hemos perdido, primero de a pocos y luego de manera abrupta, la capacidad contemplativa. Contemplar es templar los hilos de nuestra existencia mientras observamos. De esa tensión resulta un milagroso evento, un ser: Yana-Wara. Un nombre puede definir, por un lado, a un solo ser y, por otro lado, al universo. Intentemos lo primero.

Para ello, insistamos en la mirada híbrida que la película levanta. Enfrentarse a la obra póstuma de Óscar Catacora, terminada por su tío Tito Catacora, es dar la cara a una hiperrealidad documentalista, dramática, sobrenatural, poética y descarnada.



Foto: IMDb

Yana-Wara convierte el castigo en una imagen de la violencia ejercida sobre el cuerpo y la fragilidad de una niña sometida a la autoridad.

LA HISTORIA

Una niña enfrentada a lo natural: vivir y crecer. En ese tránsito, adquiere experiencias y vivencias que se encarnan en ella y la moldean. A medida que vive, se desvive y se muestra a los demás. Vivir es exponerse y volverse, en buena medida, vulnerable. De ella van quedando solo retazos.

Lejos de tener una infancia acorde a su naturaleza, esto es, una niña común del Ande peruano, Yana-Wara es forzada a asumir el reto de vivir como un mecanismo de (sobre)vivencia. Vivir se transforma así en luchar contra un sistema educativo y cultural tradicionales: la letra con sangre entra.

La disciplina moldea los cuerpos, desvirtúa lo connatural, fragiliza la humanidad. En una frase: quiebra el sistema humano. Para ser hay que dejar de ser, dejarse llevar por reglas externas, ser objeto de miradas ajenas. Hay en todo lo anterior una mirada múltiple y variopinta, nunca unívoca y única.

Lo individual solo se entiende a partir de lo colectivo y viceversa, las fronteras entre una definición y otra son solo apariencia y, en el mejor de los casos, transitorias. La niña es arrojada a este mundo y desde entonces su vida estuvo marcada por la zozobra de alguien con un lugar ausente y una tierra que tampoco la esperaba. Vivir es ser en el mundo y ser es estar en este.

Yana-Wara no tiene otra opción que dejarse arrastrar por el vendaval diario que la abruma y la supera. Ella es reducida de a pocos a una fracción de lo que era antes. Su drama presentado es el de la comunidad de niñas que atraviesan lo doloroso de crecer y perecer por circunstancias ajenas. La vida de una sola niña es, en el fondo, la vida de todas.



El paisaje andino y las apachetas adquieren una dimensión espiritual, mientras la contemplación de la naturaleza acompaña el mundo interior de *Yana-Wara*.



LAS PERSONAS HEMOS PERDIDO, PRIMERO DE A POCOS Y, LUEGO, DE MANERA ABRUPTA, LA CAPACIDAD CONTEMPLATIVA. Contemplar es templar los hilos de nuestra existencia mientras observamos. De esa tensión resulta un milagroso evento, un ser: Yana-Wara. Un nombre puede definir, por un lado, a un solo ser y, por otro lado, al universo.

Foto: Cine Aymara



En *Yana-Wara*, los rituales y las creencias andinas conectan a la comunidad con una naturaleza cargada de misterio y espiritualidad.

La existencia de un solo ser es un acto universal. Vivir es tornar universal la subjetividad de un solo ser. En este penden los goznes no de la humanidad, sino de ella misma. Ella es el universo. Ha devenido, a fuerza de vivir y sobrevivir, universal. La subjetividad, en tanto una mirada universalista, ya no se trata de identificar diversos individuos, sino de capitalizar la individualidad de cada uno y llegar a ser universal. En vez de sorprendernos con el concepto total de hombre, mejor volvamos a cada hombre en particular un ser universal. Una sola vida como universo. Cada vida como cosmos.

Por eso, la historia de Yana-Wara es una, única y universal y, al mismo tiempo, puede ser la de cualquier niña que transita el mundo con dificultad y dolor.

PLANOS QUE HABLAN

Cuando se habla de cine, no suele hacerse referencia a la fotografía y menos a la pintura, a pesar de las inextricables relaciones entre las tres. ¿Qué las une? El instante estático y que, no obstante, compele al movimiento. La prolongación de cada momento fugaz hacia un nivel duradero.

Cada imagen es dueña de una estructura reflexiva. Por un lado, muestra y, por otro, somos mostrados en ella. Una sola provoca lentitud y pensar de una manera particular. Hay por eso un despliegue activo de cada uno de los participantes invitados a la escena.

El ejercicio propuesto por los Catacora parece simple y goza de audacia: documentar escenas cotidianas y exacerbarlas con dosis precisas de realismo extremo. No estamos ante una manipulación de la realidad, sino de una realidad libre que supera el mero documental y se pasea entre lo fantástico y el terror.

Ya se ha dicho que, desde el momento en que se recorta una porción de la realidad con una cámara, estamos frente a algo creado. Por más natural que resulte



Foto: Cine Aymara

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA NO SABE DE CLASIFICACIONES; la crítica y los expertos colocan rótulos donde hay un largo solo de sensaciones, colores, sombras e imágenes.

Foto: Mano Alzada



Los rostros de los comuneros, iluminados contra la oscuridad, refuerzan la atmósfera austera y contemplativa de *Yana-Wara*.

lo mostrado por la cámara, ya se está alterando lo espontáneo del paisaje. Encuadrar equivale a subjetivizar.

En clave fotográfica, hagamos notar la recuperación del instante vía una mirada de Martín Chambi. El cine es fotografía y la fotografía es pintura. He ahí también el ejercicio contemplativo propuesto por *Yana-Wara*: mirar la belleza instantánea perennizada a través de una fotografía. Así se confirman la musicalidad de la imagen y la máxima capitalización del sonido ambiental.

De ese modo, también son diluidos los conceptos y los géneros cinematográficos. La experiencia estética no sabe de clasificaciones; la crítica y los expertos colocan rótulos donde hay un largo solo de sensaciones, colores, sombras e imágenes.

Somos testigos del desfile armonioso de imágenes cuento en los encuadres de *Yana-Wara*. Cuadros en movimiento cuya posición no varía, pero conmueve al observador. Este se ve compelido hacia algún lugar, más allá y más acá de una mera descripción-porción de lo mostrado. Hemos sido eyectados hacia un ensimismamiento compulsivo.

DATOS CURIOSOS

PÓSTUMO. Tras la repentina muerte de Óscar Catacora, el director original y creativo del proyecto, su tío Tito Catacora completó el rodaje de *Yana-Wara* (2023).

COSMOVISIÓN. La decisión de usar blanco y negro en la película no fue solo una opción estética, sino también cultural. En la tradición aimara, el color negro representa el poder y la autoridad, no el luto. Catacora lo usó para reflejar el misticismo y la fuerza de las deidades andinas y los personajes.

No solo se trata de mostrar la belleza connatural al paisaje andino presentado, sino de sugerir otros posibles ángulos no previstos, acaecidos no tanto por accidente como por una participación observante muy presente del espectador (Bourdieu & Wacquant, 2008, p. 310).

Esto quiere decir que aquel que llega sin invitación, el espectador-lector, deviene uno más de la dinámica que tiene lugar. En vez de otear desde afuera, tal ejercicio es llevado a cabo desde adentro, desde el corazón mismo de la experiencia. El invitado ha devenido un protagonista más.

Aquello que parece insignificante de pronto cobra relevancia absoluta. Un plano del firmamento resulta total y detallista, una mirada del bosque y del árbol en simultáneo manifiesta nuevos límites. Cuestión tal vez imposible de dar cuenta, pero muy al alcance de la sensibilidad.

Esta comunicación constante entre el discurso narrativo propio del filme y la audiencia nos podría hablar de cierta complicidad ligada al carácter documentalista del primero. Sin embargo, también sugiere cierto enfoque fantástico en la medida que los elementos mostrados pueden estallar en cualquier momento ante nuestros ojos.

Una de las proezas de la película es maximizar lo mostrado y, a su vez, gatillar el universo imaginario del espectador. La imagen vista siempre será insuficiente y eso es un alivio. La motivación para completar la historia es perenne. Cada instante fílmico cuenta y nos cuenta algo más. Somos contados a través de ellos.

Hay un retorno a lo maravilloso de la cotidianidad, cuestión opacada por la inmediatez de la modernidad, los colores y el exceso de las tecnologías contemporáneas. La sobriedad es de muy largo alcance, sobrepasa a un estilo excesivo. Al final, la labor del verdadero creador, el director, es arrojar una lanza lo más lejos posible y la del pupilo, la audiencia, arrojarla aún más lejos y así sucesivamente.

LA MUERTE

El nacimiento de cualquier ser humano es trágico. Sabe que llega al mundo, sabe que va a morir. Yana-Wara llega al mundo con un peso definido, su natalicio va acompañado del designio de su muerte. La dualidad impostergable en el ser humano no podría ser más contundente en el caso de ella. Siendo todavía pequeña y sin imaginar un futuro infausto, la partida intempestiva de su progenitor la marcará de por vida. Por eso es justo afirmar que su nacimiento ya está signado por la tragedia. Morir y nacer son la misma cosa. En el caso de Yana-Wara, ese golpe contra el asfalto llamado realidad deviene más contundente todavía.

Parte de su tragedia es la muerte de su voz. Es cierto que los paisajes y el sonido ambiental hablan, pero eso solo agudiza la mudez de Yana-Wara. Esto solo será el inicio de una serie de eventos desafortunados.

Lo que parece ser un accidente, el abuso del profesor, en el fondo está planificado. Las reglas del colegio se condicen con las reglas rígidas del abuelo. Es una escuela desequilibrada, al borde, fundada sobre el abuso. El propio abuelo introduce a su nieta al abismo existencial de la barbarie. La palabra es sangre y el castigo es el estímulo del que fluye ese manantial bermejo y, a través del cual, el cuerpo dócil se ablanda o, mejor dicho, se endurece. Pero como nunca será suficiente, se justifican nuevas dosis punitivas. Los estudiantes deben ser sometidos a un escrutinio minucioso esquizofrenizante y tautológico, es decir, justificado sobre sí mismo. El castigo y las condiciones promueven siempre nuevas dosis de control (Foucault, 2008, p. 215).

El silencio tiene varias conceptualizaciones, llama la atención aquella asociada al agua maloliente, estancada (Levinas, 2015, p. 51). Son las letrinas de lo que no se dice, el fango del miasma adherido a las paredes bucales sépticas que solo reflejan una descomposición mayor, la del espíritu humano.

De este modo, la ausencia de voz bien podría verse como lo protohumano, la fragilidad subyacente a los seres despojados de alma. Sin embargo, en el caso de ella, la ausencia de voz es su grito, su lamento. Esto se manifiesta en la imposibilidad de recurrir al prójimo —no hay nadie para ella— y en el estigma de nacimiento: haber sido arrojada al mundo bajo una nube cadavérica.

¿FICCIÓN DOCUMENTALISTA?

La vida real carece de límites y clasificaciones. Las tragedias más feroces ocurren en el día a día y no solo en ocasiones excepcionales; los personajes que llevan el peso mayúsculo de sus errores no son extraordinarios, viven la vida que les tocó vivir.

En la vida más real, también, la epopeya más dura ocurre en cualquier momento

y a seres indefensos. Es usual que tales encuentros pasen desapercibidos hasta que el cine los muestra. Entonces pasamos de lo excepcional a la documentación de lo excepcional, nace el documental de los momentos sosegados y oscuros en la vida de alguien.

En rigor, carecemos de una categórica línea divisoria entre el documental y la ficción. Los conceptos se crean para facilitar su propio estudio, para brindar un aire de uniformidad al ejercicio de analizar.

Los tonos grises estallan las pupilas, ahora estas deben volver a crear los colores a medida que se reconstruyen e intentan capturar toda la expresividad de las imágenes, labor casi imposible. Existir es dar un hálito fresco, colorear, volver a ser y abandonar matices existentes.

La historia narra cuestiones arraigadas a nivel cultural y religioso. Se trata de mostrar aquello que ha sido normalizado, pero ante nuestros ojos es asombroso. Ese quiebre experimentado entre el documental y lo inverosímil es el tono habitual de los Catacora en esta entrega.

En los encuadres de la naturaleza, hay nubes definidas y cargadas con un sonido de presagio, de tremebundo. Algo aparentemente sin consecuencias previsibles lleva consigo una maleta pesada. Tal vez la carga del mundo, a lo mejor el anuncio de que algo terrible está por venir, pero presentado de tal manera que lo natural aparece como temible y amenazador.

La cámara hacia el firmamento transmite la misma sensación de la toma de *Parásitos* (*Gisaengchung*. Bong Joon Ho, 2019), justo cuando el ama de llaves es echada de la residencia y ella debe partir con lluvia cargada. Algo de siniestro se cierne sobre el ambiente.

Lo maligno se presenta como algo gigantesco, sonoro y tal vez sencillo por las imperfecciones materiales, recordándonos un poco las estructuras creadas por el cineasta e ilusionista francés Georges Méliès. Cabe resaltar que tales recursos catapultan los efectos en el espectador en vez de limitarlos. El resultado es una experiencia contundente y conmovedora.

El no saber del todo algo tiene mayor alcance que el saber mucho sobre algo. Pero cuando la información liberada funciona a modo de matrioska, muchas posibilidades contenidas en una sola opción, los efectos son más intensos y perdurables.

Tomemos como analogía un aforismo, frase breve, cuyo abundante contenido sugerido expande. No es la extensión lo que cuenta, sino las múltiples interpretaciones que abre cada palabra y la oración en su conjunto. De igual modo, cada fotograma ya es una historia que contar, una invitación a construir y reconstruir al mismo tiempo y, en ese proceso, insertar el universo personal de cada uno.

Yana-Wara es una herida de doble vía, funciona como abertura que subsume a cada uno de los espectadores y, al mismo tiempo, se hiende en la dermis de cada uno de ellos; una invitación a introducirse de lleno y no solo a atisbar el recuento de la historia propia. Cada individuo expectante debe recuperar los trazos ofrecidos en la pantalla y adecuarlos a su vivencia personal. Los efectos perduran más allá de la inmediatez física.

La recuperación de tal impacto solo será posible en algún momento y de manera inconsciente, a modo de recuerdo, olvido o ensoñación. Por eso, la película se presenta como una gran sábana vacía por completar.

Podrá objetarse que tal propuesta es un poco irrealista, dado que cada espectador ya lleva dentro de sí una serie de ideas

CRÉDITO CLAVE

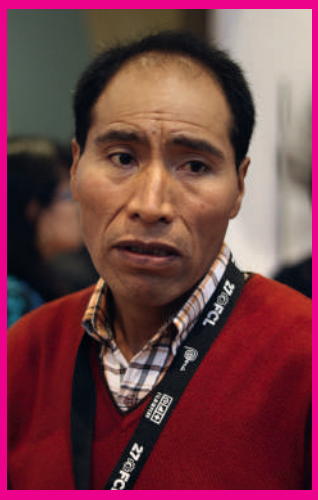


Foto: Wikimedia Commons

TITO CATACORA

Es un director, guionista y productor de cine peruano de origen aimara. Es reconocido por explorar en sus películas la cultura, la identidad y la cosmovisión andinas. Colaboró en la realización de *Wiñaypacha* (2017) de su sobrino Óscar Catacora. Finalizó la realización de *Yana-Wara* (2023) , dirigió *Pakucha* (2021) y *Los indomables* (2024).

y códigos a partir de los cuales lleva a cabo una interpretación inevitable. De este modo, sería casi imposible no recurrir a algunos de ellos cuando accedemos al universo narrativo propuesto. Es más, la mayoría ya tendría en su acervo una serie de elementos preconcebidos que guiarán el acceso al filme.

Lo cierto es que la propuesta fílmica de *Yana-Wara* está presentada de tal manera que cada elemento parece muy novedoso, como si se tratara de un grado cero de la realidad. En consecuencia, asistimos a un descubrimiento poético: el acercamiento a una serie de elementos que conjugados conforman un corpus armónico.

Tal sensación comparable a una revelación estética es gradual y se presenta de manera connatural. De tal manera, la experiencia resulta apacible y objetiva.

CINE LÍQUIDO Y SENTIDOS

La caracterización del mundo actual pasa necesariamente por un replanteamiento de sus presupuestos teóricos. Aquel se presenta como inevitablemente líquido e instantáneo (Bauman, 2017, p. 133). No estamos agregando nada novedoso en ese sentido. Máxime si la propia experiencia contemporánea ha sido normalizada como dúctil de ser licuada. Ergo, hablar de lo fugaz utilizando palabras que aspiran a cierta permanencia es, por demás, contracorriente y anacrónico.

Si bien podemos abordar la teorización del cine como un intento de asir lo inasible y, en ese sentido, darle un hálito de vida y forma a aquello que no lo tendría, a fin de cuentas, partimos de algo físico o que por lo menos así parece manifestarse ante nosotros.

Desde luego, podrá decirse que el punto de partida es la idea sobre algo. Sin embargo, trabajamos sobre el fenómeno y la experiencia de este y no sobre algo concreto. La experiencia cinematográfica tiene mucho que ver con la decodificación de la experiencia sensorial y no tanto con el análisis de algo físico.

En el fondo, trabajamos sobre la falsa apariencia de algo, a saber, creer que podemos acceder sin problemas, a través de nuestros sentidos o de herramientas, a aquello que llamamos realidad o real vía la percepción. Nada más falso (Merleau-Ponty, 2003, p. 9).

En otras palabras, es la apariencia lo que experimentamos y no lo que realmente es. Esto es inaccesible por definición. En consecuencia, los sentidos se alertan al visionar una película, no solo se trata de ver, sino también de tocar, oler e incluso probar. La pantalla es lamida, inhalada y exhalada. El gusto del cine pasa por el degustar la textura presentada en imágenes, pero sobre todo a partir de ellas.



La mirada baja y el sombrero proyectan una imagen de recogimiento, en sintonía con la contemplación y la sobriedad visual de *Yana-Wara*.

Foto: Cine Aymara

Lo que creemos percibir y sentir son evocaciones de algo más, nunca la esencia misma de algo. Nos referimos a los ecos provenientes, por ejemplo, de Pompeya en 1971 —aquella ejecución de Pink Floyd sin público de Echoes, entre ruinas romanas, amplificaba precisamente la imposibilidad de acceder a lo real en su estado puro—. Las esencias no son. No existen. Solo traemos a colación recuerdos de percepciones pretéritas que ni siquiera sabemos cómo llegaron a nosotros y, en el caso extremo, cómo llegamos a ellas.

¿Cuál es la relevancia de lo líquido y la experiencia sensorial a propósito de *Yana-Wara*? Precisamente que es capaz de fusionar los sentidos más profundamente y derribar las clasificaciones de género. La multiplicidad de miradas interpretativas planteadas y la sobriedad con las que se presentan hacen de la obra póstuma de Óscar Catacora una experiencia donde confluye lo más clásico y cálido de la fotografía documentalista de Martín Chambi y una poética del paisaje puneño.

Hay un tono en la secuencia de imágenes, una tonalidad, no hablamos de los grises de los encuadres, sino de una textura cálida. Un modo de expresar los objetos del mundo y sus relaciones. Aquel nos abraza y difumina nuestra existencia. Y al hacerlo nos incluye y nos potencia, eyecta las posibilidades que yacen en cada uno de nosotros. De tal manera, aflora la musicalidad, la cadencia con la que somos instados a organizar nuestra vivencia en el mundo.

Ahora bien, el mundo de *Yana-Wara* es una (re)presentación, volver a presentar algo, es decir, la interpretación previa del mundo que habita, del sistema de códigos culturales establecidos por los miembros de la comunidad.

No hay una objetivación del mundo sino a través de la lectura del mundo desde la óptica de los habitantes. Así, las acciones de Yana-Wara y lo que a ella le acontece es producto de una forma de comprender organizada con anterioridad.

Así Yana-Wara padece un proceso disciplinario para erradicar aquello empozado en ella, producto de su mal proceder. Y como si se tratara de una Linda Blair de los Andes, es sometida a una suerte de exorcismo. Los embates sobre su cuerpo corresponden al mal que ella habría hecho. Se habló de posesión. La pena se hizo efectiva.

FINAL

El mundo actual no requiere contemplar para vivir. Los excesivos intercambios inmediatos mediatizados por la tecnología, el abuso de la información y la hiperabundancia de esta en la vida de los habitantes riñe con la idea de apreciar en detalle. Todo está centrado en el hacer, el ser humano es desintegrado dentro de las órbitas pragmáticas.

Por eso, resalta el valor de la mirada infantil, sosegada y libre de prejuicios. Esta figura, inalcanzable y constante, de quien pretende llegar y fracasa en el intento. Pero, en vez de entregarse al fracaso, no desmaya y persiste una y otra vez.

Yana-Wara es, sobre todo, un ensayo audiovisual. Un intento de comprender, mediante diversos recursos, fragmentos de un todo, pero a la vez mostrando cada pieza como un todo. Por eso, no puede haber una respuesta canónica respecto a ella, tan solo acercamientos aislados.

REFERENCIAS

Bauman, Z. (2017). *Modernidad líquida* (2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. J. D. (2008). *Una invitación a la sociología reflexiva* (2.ª ed. rev.). Siglo Veintiuno.

Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. nacimiento de la prisión.* Siglo Veintiuno.

Levinas, E. (2015). *Escritos inéditos 2. Palabra y silencio y otros escritos*. Trotta.

Merleau-Ponty, M. (2003). *El mundo de la percepción. Siete conferencias.* Fondo de Cultura Económica.



Foto: IMDb

RECOMENDAMOS

La película italiana *Il demonio* (Brunello Rondi, 1963) dialoga de manera especialmente sugerente con *Yana-Wara* al situar en el centro a una mujer señalada, juzgada por su comunidad y asociada a una presunta posesión sobrenatural. En ambos filmes, el miedo colectivo y las creencias populares convierten a la figura femenina en un escenario de conflicto entre el deseo y el castigo.

ESCRIBE **ARMANDO BUSTAMANTE PETIT**[1]

El artículo analiza *Manco Cápac* (2020) del cineasta puneño Henry Vallejo como exploración de la situación de quienes migran del campo a la ciudad en el interior del Perú. La historia de Elisbán, un joven sin recursos que llega a la ciudad de Puno, se examina para mostrar cómo la lógica neoliberal desprecia e invisibiliza a quienes no encajan en el molde del *homo œconomicus* y cómo, ante la necesidad de inclusión, el migrante termina desarrollando estrategias propias de visibilidad y se apropia creativamente del espacio público para reclamar un lugar ante los ojos de una ciudad que se lo negaba.

EXISTIR EN LA CIUDAD

MIGRACIÓN INTERNA, INVISIBILIDAD SOCIAL Y LÓGICA NEOLIBERAL EN *MANCO CÁPAC*



Foto: Retina Latina

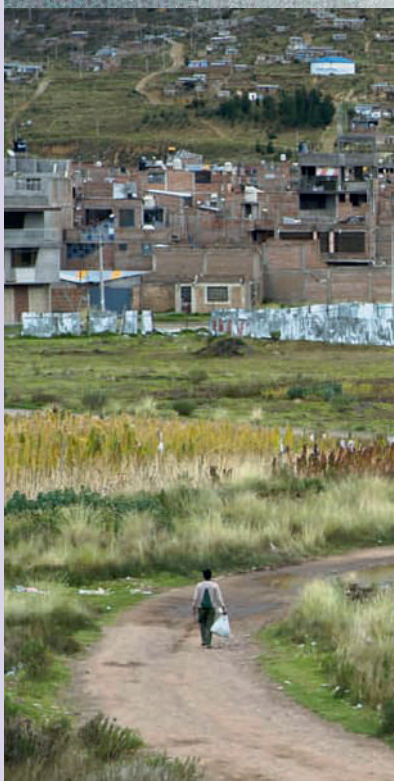


Foto: IMDb

1. Editor y escritor. Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.





Elisbán llega desde el campo y recorre una ciudad llena de gente y celebraciones, pero permanece ajeno a una vida urbana que todavía no encuentra cómo acogerlo.



En el mercado, Elisbán intenta conseguir ropa que le permita adaptarse a los códigos de la ciudad, donde la apariencia condiciona el trato que recibe.

Foto: IMDb

Zapatillas gastadas, posición fetal, arrebujamiento y un ligero restregar de ojos que denotan indefensión; al mismo tiempo, una gran ventana, panorámica, con vistas a una nueva y supuestamente auspiciosa forma de vida, como si estuviéramos presenciando una suerte de renacer[2]. En su llegada, el autobús que trae a Elisbán a la ciudad de Puno, en la sierra del Perú, desde algún punto del campo, más allá del cemento, de los comercios o del alcance del turismo, transita, podría decirse, la frontera donde conviven y se funden lo urbano y lo rural[3]. El reflejo que vemos en esa ventana de promesas, que pasa como una sucesión y un desvelamiento de lo que puede ser, entremezcla edificios, vehículos, alumbrado público, casas, tiendas y el desorden citadino con un paisaje andino, *natural*, de cerros y horizontes despejados, que custodia lo que se extiende a sus pies. Y, en ese proceso, se pasa de un silencio absoluto al progresivo júbilo musical de la metrópoli regional, de sonidos, texturas y colores familiares, pero, a la vez, un escenario extraño, como si se tratara de otro planeta. Al menos para Elisbán (Jesús Luque), protagonista de *Manco Cápac* (2020), película del cineasta puneño Henry Vallejo[4].

El inicio del filme es también el de un desgarramiento para Elisbán, quien, a pesar de compartir destino con los demás pasajeros del bus y la misma ventana panorámica, se dirige a otra parte: está ubicado en otra *situación*. Mientras los viajeros que logramos ver detrás de él están de pie, preparándose para llegar a la terminal de autobuses con una disposición *despierta*, algunos hablando por sus *smartphones* (con alguien que presumiblemente los espera), Elisbán no solo no habla ni interactúa, no solo no lo espera nadie —como luego descubrirá—, sino que, soñoliento, no posee nada más que la mochila a la que se aferra. Solo tiene un sol en el bolsillo, el límite exacto —simbólico— que lo separa de la total desposesión.

Así, el recién llegado debe enfrentarse a una urbe —tan cercana como distante, tan familiar en sus rostros como ajena en su dinámica[5]— frente a la cual es un forastero, casi un intruso, sin patrimonio alguno que pudiera obtener en la competencia de la vida moderna capitalista más allá de sus propios y naturales medios, esos que parecen ser lo único de lo que dispone y que realmente le pertenecen: sus piernas para recorrer a pie las distancias que tengan que ser recorridas. Con ellas, empezará no solo a transitar la ciudad y sus alrededores, sino a *deambularla*. Elisbán es, de arranque, un cuerpo arrojado a las calles, que pide indicaciones, desorientado, y que, ante la ausencia de alguien que lo acoja, de un hogar o de algo que se le parezca (la terminal de buses que usa para dormitar no califica), se ve desafiado por el hambre y el frío, expuesto a los elementos —el único sin poncho bajo la lluvia—, incluido en el tráfago de la ciudad solo por la vía de la exclusión, marcado por la falta de recursos económicos para movilizarse, comer o dormir,

2. El interior del autobús, con grandes ventanas a las que el cuerpo del pasajero está "pegado", o incluso en exposición, recuerda, acaso, a una gran incubadora.
3. O, al menos, su idea. Como bien señala García Liendo (2017), la visión dual entre lo urbano y lo rural, entre una cultura criollo-moderna y otra andino-indígena puede ser entendida como "un proceso de reorganización del espacio social en la modernización" que opone dos culturas, simplificándolas. Un "imaginario de frontera" (p. 11).
4. *Manco Cápac* fue seleccionada para representar al Perú en los premios Óscar 2022; resultó mejor película en los Premios Luces 2020, y ganó distinciones a mejor película, mejor guion y mejor actor en los Premios Apreci, entre otros reconocimientos.
5. Opera aquí una desterritorialización, también. "La sensación de habitar un lugar liminar entre dos espacios, sin estar completamente en ninguno de ellos", en palabras de García Liendo (2017, p. 10).



DATOS CURIOSOS

PRESUPUESTO. La producción se realizó con recursos sumamente austeros y un presupuesto inicial extremadamente bajo: apenas 160 mil dólares, según los registros de producción iniciales.

CÁMARA. La cámara está fija o sigue de manera constante a Jesús Luque Colque (Elisbán) en aproximadamente el 99 % de las tomas de la película.

en conexión con lo que Agamben (1998/2006) ha llamado la *nuda vida*, "no la simple vida natural, sino la vida expuesta a la muerte", la vida que carece de valor para aquellas otras vidas dominantes, esto es, "la inclusión exclusiva de la nuda vida" (pp. 114, 138). La indefensión en estado puro.

En ese mismo sentido, al reflexionar sobre la violencia física y simbólica que campea en un mundo contemporáneo en el que solemos ser cómplices de ella, Butler (2006) habla sobre la vulnerabilidad intrínseca de la vida y del cuerpo humano y su relación con su exposición pública, en tanto uno es siempre "susceptible de violencia a causa de esta exposición" (p. 46). Elisbán personifica no solo la vulnerabilidad extrema de una vida amenazada y desechable, es decir, sin valor y excluida en la inclusión a un territorio hostil, sino, sobre todo, el desamparo absoluto ante una sociedad individualista y neoliberal, que ha ensalzado al *homo œconomicus* en un mundo donde, a decir de Brown (2015), se han "economizado" todas las esferas de la vida (p. 14).

CRÉDITO CLAVE



ERNESTO ALIAGA

Es un fotógrafo puneño que ha realizado varias exposiciones individuales y colectivas en Puno y Lima. Empezamos a conocer su obra fotográfica en 2010, cuando expuso en el Congreso. Posteriormente sus fotos trascendieron fronteras: en 2016 se exhibieron en Atlanta, Estados Unidos, en el lanzamiento oficial de la fiesta de la Virgen de la Candelaria de Puno. Luego, su obra recorrió España, Austria, Turquía, Italia, Francia, México, entre otros países. Ha sido el encargado de la fotografía fija de *Manco Cápac*.

Esa exposición de Elisbán, del migrante interno que huye "de la pobreza persiguiendo las promesas del progreso" —donde ciudades como Lima, aunque también las capitales regionales, pueden ser vistas como la "imagen y promesa de modernidad" (García Liendo, 2017, pp. 9, 15)—, no solo es física, sino también simbólica, social, cultural. Bajo el chaparrón, sin medios para comer o buscar refugio, alejado de cualquier noción de familia o comunidad, Elisbán no solo es un sintecho recién llegado —"No soy de aquí", dice, en unas de las pocas palabras que llega a articular—, sino un ser vulnerable, excluido de un sistema con cuyas exigencias de valor (aún) no empata. Sus repetidos y tímidos esfuerzos por conseguir trabajo son registrados al detalle, al igual que sus consiguientes fracasos: no habla inglés, no tiene un teléfono al que puedan contactarlo o siquiera un recibo de agua o de luz que certifique su posición física (¿su existencia?) en el mundo. Tampoco tiene estudios o recursos que sean considerados útiles (en un mundo instrumentalizado, la expresión artística no cuenta): sencillamente carece de los medios para (siquiera) empezar a buscarse la vida.

Esto último viene asociado a un trabajo remunerado que, en distintos momentos, se le insta, tutelarmente, a conseguir para ser considerado alguien digno de atención e, incluso, de ayuda. La señora que en un inicio le invita sopa al verlo sin dinero ni comida —quechuahablante bilingüe como él[6]— pasa a recriminarlo por no conseguir trabajo y se niega a recibirlo más. Solo cuando ve que está trabajando como mozo, vuelve a tratarlo con cierto respeto. Esto recuerda lo que Inda (2006) ha hecho notar sobre las racionalidades y tecnologías postsociales de gobierno que oponen a los ciudadanos prudentes, éticos, autónomos y autosuficientes, frente a los anticiudadanos, dependientes, poco éticos, que buscan depender del Estado. Es la "instrumentalización de un deseo de autosuficiencia" (p. 17), la lógica neoliberal del esfuerzo y del emprendimiento, donde los elementos excluidos-incluidos de la sociedad "son juzgados incapaces de gestionar sus propios riesgos", como "los sin hogar, los vagabundos, los verdaderamente desfavorecidos" (p. 18). Bajo esta lógica postsocial del asistencialismo, donde los beneficiarios son construidos como sujetos imprudentes más allá de la civilidad, la manera más efectiva de librarse de la carga que suponen es "exigirles que encuentren un trabajo lo más rápido posible y que adquieran habilidades laborales a través de la experiencia práctica. El objetivo principal es terminar con la dependencia"; un proyecto "ético" que —dice Inda— termina fallando y dejando a las personas sin ayuda y "dejadas a su suerte" (p. 19).

Por otro lado, lo poco que logra conseguir Elisbán para intentar sobrevivir es un cachuelo en el que un provinciano criollo con plata (Mario Velásquez) le encarga cavar, él solo, y fuera de la ciudad, una profunda zanja alrededor de su propiedad, solo para dejarlo abandonado y sin

6. La ambivalencia del bilingüismo es también relevante en *Manco Cápac*. Por un lado, sirve como un elemento unificador, de afirmación y de creación de comunidad, donde la lengua materna sirve para hablar del rechazo del padre o de la muerte de la madre, o —como señala Rivera Cusicanqui (2010)— algo que permite "crear un 'nosotros' de interlocutores/as" (p. 71). Pero, por otro lado, opera como una frontera entre el mundo moderno al que se aspira, donde solo se habla español —el mundo de los negocios, el del intercambio económico, el de los ciudadanos— y el tradicional, normalmente mantenido en reserva, donde se recrimina en quechua al muchacho que no consigue trabajo o se espanta al migrante que no tiene para pagar el menú al que se le acaba de hablar amablemente en español pensando que sería un nuevo comensal.

pago a la vista, no sin antes decirle que "todos los ociosos son delincuentes", parte de la ética emprendedora asociada al "sálvese quien pueda" del mundo neoliberal. Lógica capitalista, además, la del tramposo patrón que intenta engañar a Elisbán, que no deja de estar marcada por la colonialidad del poder descrita por Quijano (2000), al estar inscrita en un imaginario en el que el trabajo no pagado está "asociado con las razas dominadas, porque eran [son] inferiores", donde los "indios [son] usados como mano de obra desechable" y donde existe la "percepción de que el trabajo pagado era [es] privilegio de los *blancos*"[7] (pp. 251-252).

Esta economización de la vida incluso ha trastocado, como dice Brown (2015), esferas que "antes no eran económicas y estaban regidas por otras tablas de valor" (p. 19). En un momento, Elisbán, quien finalmente logrará cobrar la modesta cantidad que le debían, acude donde algunos mercaderes que venden ropa en la calle en busca de algo que pueda ayudarle a integrarse mejor a su nueva realidad, a mejorar esa exposición pública de la que tanto depende y cuya vulnerabilidad trata de disminuir o, incluso, eliminar, para poder ser visto de una manera positiva, que es el único modo de ser visto que importa después de todo (cualquier otro modo de visibilidad pasa por ser invisible, como se comprueba en el interminable deambular de Elisbán por la ciudad y los campos en las afueras de Puno).

Con paciencia y una ingenuidad que le resultan irritantes al vendedor local, quien también comparte la aspiracionalidad de lo que vende ("son buenos, son americanos", dice de unos pantalones), Elisbán pregunta por los precios y pide rebajas, a modo de ruego, para finalmente ofrecer un intercambio con sus zapatillas usadas o —su bien más preciado— su propia mochila. "¿Cuándo has visto trueque en la ciudad? ¿Crees que estás en el campo o qué?", le recrimina, harto, el vendedor. La lógica del mercado, que parece ser la única posible, elude a Elisbán. Los códigos a los que está acostumbrado no terminan de hacer sentido en un mundo economizado que no comprende del todo ni tampoco gracias a ese estado de migrancia permanente, o más bien inconclusa, en el que se encuentra, sin llegar a conseguir estabilidad o a establecerse en el punto de llegada. Esto a pesar de —o más bien debido a— que, como afirma García Liendo (2017), la frontera establece diferencia y, al mismo tiempo, incentiva formas de comunicación que oponen, desde la convivencia hasta la guerra (p. 11). Es decir, en un contexto de tensión permanente.

La economización de la vida, y las reglas y valores capitalistas son, entonces, el código que debe descifrar Elisbán si pretende adaptarse —o incluso integrarse— a esta dinámica urbano-provinciana que tiene un ojo puesto en los imponentes cerros del Ande, en sus pasacalles que atraen turistas, y el otro, aspiracional de otro modo, en la capital regional como sinónimo de una modernidad de la que se desea ser parte y que representa el único camino para ser un auténtico ciudadano y vivir "una vida que merece ser vivida" (Butler, 2006) ante los ojos de los demás.

A pesar de tener orígenes étnicos y culturales similares que la mayoría de puneños (u otros migrantes) con los que se encuentra, Elisbán aún no ha sido asimilado a la dinámica urbano-moderna, monetización incluida, y por eso es rechazado. En palabras de García Liendo (2017), siguiendo los estudios de Quijano (1980), aún no se ha cholificado, en tanto la cholificación es un proceso "por el que las culturas campesinas [andinas], en lugar de desaparecer, se fortalecen en la vida urbana, transformándose" (p. 10), encontrando una "vía de negociación subalterna" (p. 23) con la que seguir aspirando al progreso. En ese sentido, si en general, pensando en las minorías, "la expulsión biopolítica de la diferencia tranquiliza la representación imaginada del nosotros nacional" (García Liendo, 2017, p. 29), bien podría pensarse, de manera análoga, en un "nosotros regional" que, en su aspiración, mantiene a raya o expulsa al diferente, al no cholificado, al no asimilado, a quien no está alineado con el mito del progreso del migrante asentado e integrado, con trabajo, ingresos, posesiones.

En *Manco Cápac* somos testigos de escenas de profunda indiferencia, ya no (solo) hacia una persona racializada, sino hacia alguien con quien se comparten raíces culturales, regionales, étnicas y

SI NO ERES *HOMO ŒCONOMICUS*,
no existes, no eres visible, no importas.

7. O, también, de los "blanqueados" por el dinero, la clase social, la ocupación u otro marcador de estatus.

lingüísticas[8]. Como señala el crítico Sebastián Pimentel, "lo que vemos en *Manco Cápac*, entonces, no es racismo. Es, en la era del neoliberalismo, una fina exploración de la naturalización del desprecio. Desprecio frente al que no tiene nada" (2021, párr. 6). Un desprecio que elimina cualquier posibilidad de solidaridad y que se cimenta en la idea de que, si no eres homo œconomicus, no existes, no eres visible, no importas. O, incluso, si eres percibido como alteridad, en palabras de Butler (2006), "caes fuera de lo humano" (p. 59), lo que quiere decir que tu vida puede ser negada de valor al punto de no haberse concebido nunca como viva. Como un espectro que deambula. Como Elisbán.

Pese a esto, Elisbán, el invisible, espectral y deambulante Elisbán, quiere ser visto, quiere materializarse, no renuncia en su búsqueda de ser visible ante una ciudad que lo desprecia. En ese sentido, "Elisbán representa a ese pueblo peruano invisibilizado desde el nacimiento", dice Pimentel (2021, párr. 2). ¿Cómo ser visto, entonces? Con *Manco Cápac*, Henry Vallejo —cuya primera película, *El misterio del Kharisiri* (2005), recorrió con gran éxito el circuito del sur de Juliaca, Cusco, Arequipa y Tacna, llegando incluso a La Paz (Bustamante y Luna Victoria, 2017)— abraza la riqueza de Puno[9], afirmándola en un circuito comercial que tiende, como quienes rechazan a Elisbán, a invisibilizar las producciones que no encajan con el molde de Hollywood o de *¡Asu mare!* (2013). Vallejo propone lo que García Liendo (2017) ha llamado "contrastar las diferencias culturales y el centralismo en la organización sociocultural del Perú, haciendo de la provincia un locus de enunciación y politización de la cultura nacional" (p. 16). O, también, contar una historia invisibilizada por ser una "historia-otra", que se propone, desafiante, como fuente válida de conocimiento.

Querer ser visible, entonces, de alguna manera, de muchas maneras, es querer sobrevivir, sobre todo en un espacio que se recorre desposeído de todo lazo o recurso y sin otro lugar posible en el horizonte. Uno de los momentos más potentes de la película es el prolongado silencio y rostro desencajado de Elisbán cuando le dicen que su amigo, que se supone lo acogería, está fuera de la ciudad sin fecha de retorno. En ese sentido, la situación migrante de Elisbán comparte señas con la noción del exiliado, a quien Said (2005) describe como el "excéntrico que siente su diferencia como una especie de orfandad" (p. 109). Elisbán ha perdido a su madre —su única familia, según confiesa— y volver con su padre abusivo e indiferente, oculto tras las cortinas, mandándose negar, no es una opción. En esa medida, es un huérfano que no tiene un hogar al cual volver o, peor aún, de haberlo, no es un regreso que quiera emprender. "No voy a regresar", afirma Elisbán y recuerda a ese "miedo a volver a casa y no ser aceptada" del que hablaba la activista chicana Gloria Anzaldúa (1987/2004, p. 76).

¿Cómo sobrevivir, entonces? ¿Cómo empezar, desde la precariedad, el camino de la asimilación sin dejar de afirmar la propia diferencia? ¿Es eso posible? ¿Cuál es el primer paso hacia la visibilidad? Y, no menos importante, ¿está desprovisto Elisbán realmente de recursos o solo de los que el sistema exige y valida? En ese sentido, Sandoval (1995/2004) desarrolla la noción de "metodología de los oprimidos" en tanto "tecnologías que generan formas de agencia y conciencia que pueden crear modos efectivos de resistencia bajo las condiciones culturales de la posmodernidad" (pp. 84-85). Es decir, una manera de desafiar el sentido común dominante y apropiarse de su discurso "con el fin de asegurar la supervivencia bajo las condiciones del Primer Mundo" (p. 84). Un abordaje estratégico.

Elisbán, en su deambular, comienza a recorrer la periferia inhóspita de Puno y, en lo que inicialmente parece una actitud carroñera de saqueo de los desperdicios que deja la ciudad, logra rescatar elementos que le permiten, después, hacer realidad la epifanía que lo asaltó en un bar de turistas ante la imponente figura de un inca ornamental. Se da cuenta de que la única manera de ser visible, la única coherente, pasa por dejar de moverse y crear un espacio propio bajo reglas de juego compartidas. Un espacio de agencia, de intervención, de —como se le ha urgido desde la lógica neoliberal— hacerse cargo de su propio bienestar. Un espa-

8. Como recuerda Said (2005) sobre los exiliados, una noción homologable al migrante interno que llega a un territorio hostil, lejos de casa, quizá el destino más extraordinario del exiliado sea "haber sido exiliado por exiliados; revivir el verdadero proceso de desarraigo de manos de exiliados" (p. 106). En el caso de Elisbán, ser rechazado y objeto de burla y desprecio por otros migrantes que, es probable, compartieron su situación en algún punto previo a su *asimilación*.

9. "Puno es bastante cosmopolita. Y está cerca del campo; a diez, quince minutos te encuentras con lugares inhóspitos. Estamos rodeados de tres idiomas: español, quechua y aimara. Estos contrastes enriquecen. También estamos a dos horas de la frontera con Bolivia", dijo Vallejo en entrevista con *Peru21* (Palacios, 2021).

cio donde establecerse por fin. Porque el modo de dejar ese migrar perpetuo, entiende finalmente, es asentarse. Elisbán construye su propia casa en el medio de la nada y se dispone a que su cuerpo, ese único patrimonio con el que llegó a la ciudad, ocupe la plaza pública con el único arte en el que ha sido entrenado: la inmovilidad. Al darle la vuelta a los imperativos dominantes, logra por fin ser visto —expuesto—, en un gesto dramático y petrificado, oculto tras el ocre puneño, como atracción turística. Como un jefe poderoso[10], con el brazo quieto y levantado, apuntando hacia el mañana. Hacia el progreso.



Foto: Cinencuentro

Elisbán construye su propio regfugio con materiales desechados en las afueras de Puno. Comienza así a crear un espacio propio donde establecerse y dejar atrás su condición errante.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos. (Obra original publicada en 1998)

Anzaldúa, G. (2004). Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan. En B. Hooks, A. Brah, C. Sandoval & G. Anzaldúa, *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp. 71-80). Traficantes de sueños. (Obra original publicada en 1987)

Brown, W. (2015). *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. (V. Altamirano, Trad.). Malpaso.

Bustamante, E. & Luna Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Butler, J. (2006). Violencia, duelo y política. En *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, Trad., pp. 45-78). Paidós.

García Liendo, J. (2017). Introducción. En J. García Liendo (Ed.), *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo xx* (pp. 9-36). Iberoamericana; Vervuert.

Inda, J. X. (2006). *Targeting Immigrants: Government, Technology, and Ethics*. John Wiley & Sons.

Palacios, M. (2021, 9 de diciembre). Henry Vallejo, director de 'Manco Cápac': "Se viene una bola imparable de cine puneño". *Perú21*. https://peru21.pe/cultura/henry-vallejo-director-de-manco-capac-se-viene-una-bola-imparable-de-cine-puneno-cine-peruano-noticia/

Pimentel, S. (2021, 26 de septiembre). "Manco Cápac": nuestra crítica al "milagro fílmico" que representará al Perú en el Oscar 2022. *El Comercio*. https://elcomercio.pe/luces/cine/manco-capac-nuestra-critica-al-milagro-filmico-que-representara-al-peru-en-el-el-oscar-2022-cine-peruano-noticia/

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 246-289). Clacso.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch´ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

Said, E. (2005). Reflexiones sobre el exilio. En *Reflexiones desde el exilio: ensayos literarios y culturales seleccionados por el autor* (pp. 103-113). Debate.

Sandoval, C. (2004). Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos. En B. Hooks, A. Brah, C. Sandoval, G. Anzaldúa, *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp. 81-106). Traficantes de sueños. (Obra original publicada en 1995)

10. *Powerful Chief* es el título de la película en inglés.



Foto: IMDb

RECOMENDAMOS

Quienes conozcan a Henry Vallejo por *Manco Cápac* pueden sorprenderse con *El misterio del Kharisiri* (2004), su primer largometraje. Si aquella apostaba por el realismo y la observación cotidiana, esta se adentra en el *thriller* y las leyendas andinas. Dos películas muy distintas en género y estilo, pero unidas por su interés en el universo cultural del altiplano.



En *Alias "la Gringa"*, la lealtad que surge entre un hábil ladrón de bancos y un preso político redefine el cine criminal peruano al mostrar a un malhechor carismático atrapado en la convulsa realidad social del país.

UN BARRIDO POR LA ESCEN DEL CRIMEN:

CIEN AÑOS DE CINE CRIMINAL

ESCRIBE **CARLOS TORRES ROTONDO**

CINTA DE ACORDONAMIENTO

En los albores de mi adolescencia cayeron en mis manos dos libros que encauzaron mis gustos literarios: *La novela negra* (1980), un ensayo de Javier Coma, y *Detective privado* (1981), una antología de relatos de la revista *Black Mask* preparada por Herbert Ruhm. Ambos revelaban una tradición heterodoxa capaz de prescindir del investigador, de la pesquisa e incluso del asesinato. Su verdadero núcleo no residía en un conjunto de convenciones narrativas, sino en la centralidad del delito como fenómeno social.

Si se acepta esta premisa, dicho campo narrativo no puede definirse por la presencia de determinadas figuras o mecanismos argumentales, sino por la centralidad de las conductas delictivas como fenómeno social. Desde esta perspectiva, Ferdinando Spina propone una definición amplia del cine criminal: "Desde un punto de vista criminológico, las películas criminales son todas aquellas cuyo tema central es el crimen y sus consecuencias" (2017, p. 2). Para los fines de este artículo entenderé el cine criminal como un macrogénero flexible definido por una situación narrativa: la presencia de una transgresión a la ley, observada desde la perspectiva del delincuente, del investigador, de la víctima o de cualquier otro implicado. Bajo esta categoría se reúnen el *whodunnit*, el *film noir*, las películas de gánsteres, el *heist film*, el *procedural*, el *giallo*, el melodrama *noir*, el *prison film*, buena parte del *thriller*, etcétera.



Foto: Cinencuentro

A EN EL PERÚ

Esta vertiente suele asociarse al entorno urbano; sin embargo, es fruto de una hibridación espacial. Javier Coma (1995) señala:

> En cierto modo, la narrativa *hard-boiled* consistía en la aplicación de los cánones del *western* a la crónica de los nuevos universos urbanos, con los cambios del espacio horizontal de la naturaleza agreste por el vertical de los altos edificios, de los *sheriffs* por la policía, de los proscritos por los gánsteres, del jinete solitario por el detective privado con actitud individualista. (p. XIV)

Por ello, aunque sin detenerme demasiado, tendré en consideración el ámbito rural. Eso sí, quedan fuera del presente estudio todos los filmes asociados a lo sobrenatural y lo fantástico.

La aplicación de esta categoría al caso peruano reviste un interés particular. En una sociedad donde, como señala Alfonso Quiroz, la corrupción no es un hecho aislado, sino "un elemento sistémico, enraizado en estructuras centrales de la sociedad" (2013, p. 25), resulta pertinente preguntarse qué nos dice el cine sobre esa realidad, qué modalidades criminales privilegia y hasta qué punto las distintas películas se adscriben —plena o parcialmente— al macrogénero criminal.

El espacio disponible obliga a un recorrido necesariamente exploratorio. Para este barrido por la escena del crimen dividiré el análisis en cuatro etapas —prehistoria, Ley 19327, Ley 26370 y descentralización— y comentaré los casos más significativos. En síntesis, propongo que, pese a su desarrollo irregular y a sus fronteras porosas con otros géneros, el cine criminal constituye una tradición identificable dentro de la historia del cine peruano.

CRIMINOGÉNESIS (1922-1972)

Llamo prehistoria cinematográfica al periodo de nuestra producción fílmica del que no se conservan copias o que, aun conservándose, permanecen inaccesibles, y cuyo conocimiento depende solo de reseñas, noticias y otros documentos de época. En el caso peruano, esa tarea arqueológica encuentra un apoyo indispensable en los estudios de Ricardo Bedoya sobre los orígenes de nuestro cine.

El argumento de *Camino de la venganza* (Luis Ugarte y Narciso Rada, 1922), primer largometraje peruano de ficción, reúne algunos delitos que recorren el imaginario nacional: el asesinato de una mujer en una mina por parte de un administrador extranjero apellidado McDonald, el secuestro de una muchacha indígena y su intento de corrupción en la ciudad, así como la venganza final por parte del marido de la víctima (Bedoya, 1997, p. 33). La vieja confrontación —todavía vigente— entre campo y ciudad, entre regiones y capital, entre lo autóctono y lo extranjero, ya aparece delineada aquí.

He podido distinguir tres cintas de ambientación rural que incorporan de modo parcial algunos elementos del cine criminal. El más célebre de nuestros bandoleros inspira dos de ellas. *Luis Pardo* (Enrique Cornejo Villanueva, 1927) presenta la venganza como eje argumental. El mismo personaje reaparece en *Su último adiós* (Sigifredo Salas, 1938), película sonora que incluía números musicales. Por su parte, la región del Perené sirve de escenario a *Sangre de selva* (Ricardo Villarán, 1937), segunda producción de Amauta Films: una historia de aventuras centrada en la persecución de un hombre que cometió un homicidio en defensa propia.

Mucho más próximas al policial resultan las películas ambientadas en entornos urbanos. *La banda del zorro* (Mario Musseto, 1930) constituye el primer *whodunnit* del cine nacional (Bedoya, 1997, p. 104). En ella, la organización criminal homónima asesina a un millonario sin móvil aparente. Desde el punto de vista estilístico, la película es deudora de los seriales cinematográficos de la época, especialmente en las persecuciones filmadas en el cerro El Agustino. El rodaje fue accidentado y dejó varios heridos debido a la escasa experiencia técnica requerida por las escenas de acción. A ello se sumó una coyuntura adversa: su estreno tuvo lugar apenas unas semanas antes de la caída del régimen de Augusto B. Leguía.

Dejaré de lado *El crimen del Hotel Comercio* (Luis Ángel Scaglione, 1930), también conocido como *El crimen de Jenaro Ortiz*, documental sobre uno de los episodios más célebres de nuestra crónica roja, para concentrarme en dos de los mayores desastres de la cinematografía nacional, tan severos que contribuyeron a dejarla en bancarrota durante años: *Barco sin rumbo* (Sigifredo Salas, 1940) y *La muerte llega al segundo show* (José María Roselló, 1958).

Barco sin rumbo, una película de gánsteres sobre contrabandistas en el Callao, marcó la primera incursión de Amauta Films en un terreno ajeno a sus habituales melodramas, comedias y relatos criollistas. La obra tuvo problemas con la censura y apenas pudo exhibirse. Se alegó que esas cosas no ocurren en nuestro país y que no hay que dar mal ejemplo (Bedoya, 2009, pp. 79-83).

Razones similares rodearon el estreno de *La muerte llega al segundo show*, policial que incluía asesinatos, cabareteras y tráfico de estupefacientes, elementos ya frecuentes en el cine mexicano y argentino de la época. La película fue objeto de burlas debido a su deficiente factura técnica. Aunque se conserva una copia en la Filmoteca, no ha sido exhibida desde hace años.

Para cerrar este apartado mencionaré *Interpol llamando a Lima* (Orlando Pessina, 1969), a la que dediqué un capítulo de *Crimen, sicodelia y minifaldas. La época clásica de lo sicotrónico en el Perú* (Torres & Yrigoyen, 2023, pp. 119-124). Se trata de un filme autogestionado cuyo argumento incluye nazis, contrabandistas, una bruja y cachascanistas.

FASE DE EJECUCIÓN: LA LEY 19327 (1972-1994)

Este periodo puede considerarse la etapa clásica del cine criminal peruano, pues sus realizadores adoptan de modo sistemático los principios del modelo narrativo hollywoodense: progresión causal, división en tres actos, claridad expositiva, puesta en escena funcional —cuando no plana— y un uso relativamente ortodoxo de las convenciones del género, adaptadas al contexto local. Mientras el resto de la región vivía la euforia vanguardista de los nuevos cines latinoamericanos, nosotros

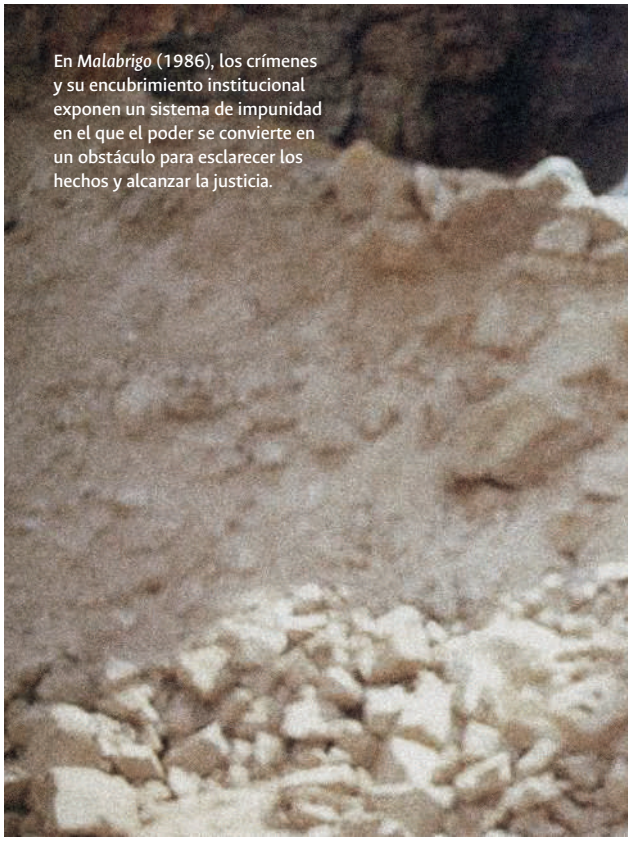


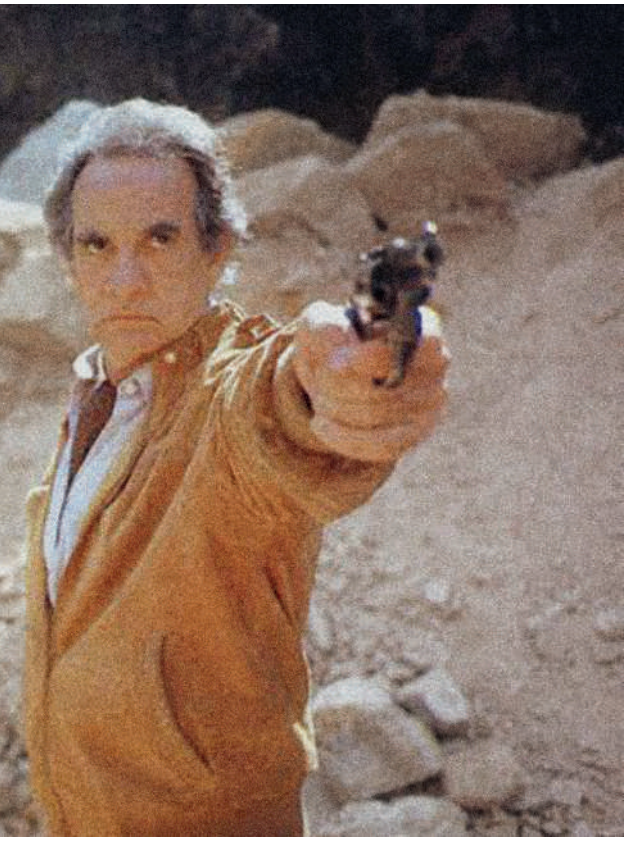
Foto: Cinencuentro

En *Malabrigo* (1986), los crímenes y su encubrimiento institucional exponen un sistema de impunidad en el que el poder se convierte en un obstáculo para esclarecer los hechos y alcanzar la justicia.

transitábamos nuestro particular siglo XIX cinematográfico. El corpus es reducido, en parte, porque pocos cineastas lograron desarrollar una filmografía extensa y sostenida.

Detengámonos brevemente en la obra de Francisco Lombardi, el realizador más prolífico de su generación. *Muerte al amanecer* (1977), *Muerte de un magnate* (1981) y *La boca del lobo* (1988), todas ellas inspiradas en hechos reales, incorporan diversos elementos del cine criminal sin adscribirse plenamente a él. Algo similar ocurre con *La ciudad y los perros* (1985), donde una pesquisa no conduce a ningún resultado concluyente.

También parten de sucesos reales *Abisa a los compañeros* (Felipe Degregori, 1980), un *heist film* inspirado en el asalto bancario perpetrado por un grupo trotskista en 1962, cuya escasa atención al trasfondo social despertó severas críticas en la prensa de izquierda; *Alias "la Gringa"* (Alberto Durant, 1991), basada



en las memorias aún inéditas de un célebre prófugo reincidente; y *Reportaje a la muerte* (Danny Gavidia, 1993), acaso la mejor lograda de la terna, que recrea el motín del penal El Sexto de 1984, transmitido en vivo y en directo por la televisión nacional.

Conviene destacar que *Alias "la Gringa"* y *La fuga del Chacal* (Augusto Tamayo, 1987) inauguran una vertiente centrada en malhechores carismáticos y de fisonomía clasemediera —aunque en la ficción no tengan ese origen social— que se prolongará en el siglo XXI con la trilogía *Django*. Para el cine peruano, el lumpen tiene los rostros de Germán González, Jorge García Bustamante y Giovanni Ciccia.

En una vertiente más ortodoxa, *Profesión: detective* (José Carlos Huayhuaca, 1986) destaca como una pieza policial atendible. El delito procedente de las altas esferas políticas y la impunidad constituyen dos rasgos característicos de esta tradición en América Latina. Sin embargo, el resultado se resiente por sus concesiones a la picaresca. Por su parte, el tono cómico predomina casi por completo en *¡Nunca más, lo juro!* (Roberto Bonilla, 1992), hasta volver imprecisa su clasificación como filme policial. Se trata, más bien, de una comedia protagonizada por agentes e infractores de la ley, donde el elemento delictivo se añade de manera forzada a partir del oficio de los personajes.

Las rarezas del periodo son *Malabrigo* (Alberto Durant, 1986) —más esbozo o promesa que realización consumada— y *Brigada blanca* (Jeff Mussó, 1983), delirante película en homenaje a la Policía de Investigaciones del Perú y su lucha contra el narcotráfico. Por su parte, *Alejandra, mon amour* (Julio Saraceni, 1979), también conocido como *Contacto en Argentina* u *Operación comando*, es una coproducción entre Argentina, España, Venezuela y Perú en torno al robo de joyas; sin embargo, se vincula más a la comedia de baja estofa que al cine criminal. Dentro de los predios de la serie B se ubican también dos filmes de acción coproducidos por el tándem Luis Llosa-Roger Corman: *La hora del asesino* (Luis Llosa, 1987) —también conocido como *Misión en los Andes*— y *Crackdown* (Louis Morneau, 1990) —también conocido como *To Die Standing*—.

En la vertiente rural destacan *El caso Huayanay: testimonio de parte* (Federico García, 1981), *Los ronderos* (Marianne Eyde, 1987) y *La vida es una sola* (Marianne Eyde, 1993). Las dos primeras abordan la justicia comunal; la tercera retrata a una comunidad andina atrapada entre Sendero Luminoso y el Ejército peruano. Junto con *La boca del lobo*, figura entre las aproximaciones más tempranas al conflicto armado interno y, además, ensaya una perspectiva endógena del fenómeno.

PEAK DELICTIVO: LA LEY 26370 (1994-2019)

Este periodo, acotado por la vigencia de la Ley 26370, se define como un cambio de paradigma debido a la eclosión del cine regional, la paulatina consolidación del soporte digital en la producción y el consumo audiovisual, y el auge de la cultura posmoderna. Dada la inmensa cantidad de largometrajes producidos bajo este marco temporal, un análisis exhaustivo de la totalidad de ellos excede los límites de este estudio.

Llama la atención la mayor presencia de *thrillers* criminales en comparación con los periodos anteriores. No obstante, este incremento cuantitativo no estuvo acompañado, en muchos casos, por una maduración equivalente de sus recursos narrativos. Así, títulos como *La gran sangre* (Jorge Carmona, 2007), *El buen Pedro* (Sandro Ventura, 2012), *Perro guardián* (Baltazar Caravedo y Daniel Higashionna, 2014), *F-27* (Willy Combe, 2014) y *Rapto* (Frank Pérez-Garland, 2019), cada cual, en distintos niveles, alcanzaron una factura técnica competente, pero evidenciaron limitaciones en el trabajo de guion. Lo mismo sucede con *Caiga quien caiga* (Eduardo Guillot, 2018), la gran oportunidad perdida para retratar la búsqueda y captura de Vladimiro Montesinos.

El conflicto armado interno constituye una de las líneas temáticas más importantes del cine peruano reciente. Sin embargo, no todas las películas que lo abordan lo hacen desde las coordenadas del cine criminal. Se inscriben en este ámbito *La hora final* (Eduardo Mendoza de Echave, 2017), *thriller* policial centrado en la captura del líder de Sendero Luminoso; *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015), drama criminal atravesado por el chantaje, la culpa y elementos del *noir*; y *La última noticia* (Alejandro Legaspi, 2016), que asimila procedimientos propios del *thriller* político y de investigación.

Más tangencialmente pueden ubicarse *La hora azul* (Evelyne Pegot, 2014), articulada en torno a la búsqueda de una víctima y al esclarecimiento de un crimen del pasado; y *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004), que comparte con el *noir* y el *thriller* urbano una visión de la ciudad marcada por la violencia, la corrupción y la marginalidad.

Canción sin nombre (Melina León, 2019) constituye un caso aparte. Aunque gira en torno al robo y tráfico de bebés, se configura más como un drama social de denuncia que como una película criminal.

Durante la vigencia de la Ley 26370, Francisco Lombardi realizó al menos cuatro películas adscribibles al cine criminal: *Sin compasión* (1994), drama centrado en un asesinato, la culpa y la posibilidad de ser descubierto; *Bajo la piel* (1996), su incursión más lograda en el policial; *Tinta roja* (2000), en la periferia del género, pero inmersa en el crimen urbano; y *Mariposa negra* (2006), *thriller* político de corte conspirativo. *Ojos que no ven* (2003), por su parte, mantiene una relación más accesoria con el género. Se trata ante todo de un drama político coral, aunque posee elementos asociados al imaginario criminal, como la corrupción, los delitos de Estado y los abusos de poder.

Muero por Muriel (2007), único largometraje dirigido por Augusto Cabada —guionista de *Bajo la piel*—, constituye una de las sorpresas del periodo. Se trata de un *film noir* en el sentido más ortodoxo del término, construido en torno a una *femme fatale* y con evidentes resonancias de clásicos como *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*. Billy Wilder, 1944). Lamentablemente, la película tuvo una circulación muy limitada. Además de permanecer muy poco tiempo en cartelera, su estreno estuvo rodeado de tensiones entre el director y la productora. Cabada hizo pública su disconformidad con la forma en que la película fue lanzada, denunciando el escaso interés de la empresa por promoverla. A ello se sumó una copia de exhibición deficiente que impedía apreciar sus virtudes formales.

Este periodo vio el surgimiento de Aldo Salvini como largometrajista. *Bala perdida* (2001), su primer largo, se vincula al género de manera marginal: se cuentan hechos delictivos y hay una atmósfera de fatalidad, pero no se organiza el relato según las convenciones del policial, el *thriller* o el *noir*. Su aproximación más decidida al cine criminal se produce con la saga *Django*. La primera entrega (*Django: la otra cara*, 2002), dirigida por Ricardo Velásquez, constituye un intento irregular y de resultados limitados. Sin embargo, las dos secuelas, ya con Salvini a cargo, cuentan con una puesta en escena más elaborada. Tanto *Django: sangre de mi sangre* (2018) como *Django: en el nombre del hijo* (2019) se apartan parcialmente del *thriller* policial insinuado en la película inicial para desplazarse hacia el melodrama criminal de filiación gangsteril. Ambas se articulan en torno a la herencia del padre delincuente, los conflictos generacionales, la imposibilidad de escapar del pasado criminal —en una línea que recuerda por momentos a *Carlito's Way* (Brian De Palma, 1993)— y la reproducción de la violencia en el entorno barrial chalaco. Ambas películas construyen una representación del Callao mucho más elaborada que la ofrecida por propuestas como *Joe Pecado* (Bruno Macher, 2014).

Hubo también intentos de hacer un cine sofisticado usando elementos del género criminal. *El elefante desaparecido* (Javier Fuentes-León, 2014) se nutre de Lynch, Kafka y Borges, y aborda los juegos metatextuales a través de una arquitectura narrativa que, acaso, resulta demasiado artificiosa. Aunque está protagonizada por un detective, no hay hechos criminales en la cinta experimental *El espacio entre las cosas* (Raúl del Busto, 2013), razón por la cual la menciono, pero, a la vez, la excluyo de esta reconstrucción de los hechos.

Me alejo ahora de los predios del cine más *arty*. Termino este rápido barrido sobre la escena del crimen en la capital con tres películas más próximas al cine de guerrilla que a los circuitos convencionales de producción.

Cada viernes sangre (Fernando Montenegro, 2011), centrada en los preparativos de un asalto, hunde sus raíces en la ficción *pulp* y construye un juego de representaciones de impronta posmoderna,

donde la conciencia de los códigos genéricos forma parte esencial de su propuesta narrativa.

Por su parte, el díptico formado por *Mi crimen al desnudo* (2001) y *Vedettes al desnudo* (2003), de Leonidas Zegarra Uceda —la figura más representativa del cine sicotrónico peruano—, constituye una de las expresiones más acabadas del sensacionalismo cinematográfico, el mal gusto y la explotación de la crónica roja. Inspiradas en el caso de Ángel Díaz Balbín, conocido por la prensa como el Descuartizador de Lima, y en su posterior muerte a manos del psicólogo Mario Poggi, ambas películas funcionan como un testimonio distorsionado pero revelador de una década en la que la prensa amarillista ocupó un lugar central en la configuración del imaginario popular peruano. *Vedettes al desnudo*, en particular, incluye un conjunto de juegos autorreferenciales y guiños metatextuales que, pese a su tosquedad formal, evocan de manera rudimentaria algunos de los mecanismos reflexivos presentes en el cine de Wes Craven. Es infracine, sí, pero con personalidad.

DESCENTRALIZACIÓN DEL CRIMEN

El cine criminal producido en las regiones del Perú requiere una cartografía específica cuyos alcances exceden los límites de este artículo. Señalaré solamente algunas de sus principales vertientes, que desarrollaré con mayor detalle en un trabajo posterior.

Una primera línea temática está marcada por el conflicto armado interno y sus secuelas. Resulta significativo que la película que inauguró la descentralización de la producción cinematográfica peruana, *Lágrimas de fuego* (Mélinton Eusebio y José Gabriel Huerta, 1996), sitúe en el centro de su relato a las pandillas y la delincuencia juvenil como consecuencias de la violencia política, dentro de una propuesta que combina realismo social y melodrama (Bustamante & Luna Victoria, 2017, p. 68). Esta matriz reaparece en buena parte de la producción ayacuchana, con títulos que se relacionan con el cine criminal de forma limítrofe. Tal es el caso de *Mártires del periodismo* (Luis Berrocal, 2003), *La fuerza de un héroe* (Ramiro Díaz Tupa, 1997), *Gritos de libertad* (Luis Berrocal y José Huerta, 2003), *Secuelas del terror* (Juan Camborda, 2010), así como *Sangre inocente* (2000), *El rincón de los inocentes* (2013) y *La casa rosada* (2016), dirigidas por Palito Ortega Matute. En Puno, *Matar para vivir. La cruel decisión* (Edgar Ticona, 2013) vuelve sobre los efectos del conflicto armado, mientras que *Triste realidad* (Fredy Larico, 2004) traslada el interés hacia las pandillas juveniles.

Otra vertiente se ocupa del crimen en el ámbito rural. El robo de ganado constituye el eje de *El abigeo* (Flaviano Quispe, 2001) y de la huancavelicana *Don Melcho, amigo o enemigo* (Arnaldo Soriano, 2008), donde la violencia criminal aparece ligada a las dinámicas sociales y económicas del mundo andino.

El policial melodramático encuentra uno de sus principales representantes en el cajamarquino Héctor Marreros, director de *Trueque en los Andes* (2008), *El atardecer de los inocentes* (2011), *Trata de blancas en Cajamarca* (2011) y *Trata de blancas 2* (2013), entre otras cintas asociadas al género. El tráfico de personas también articula la película puneña *La fuerza del cóndor* (Esaú Mamani, 2012), que añade secuencias de artes marciales, al igual que *El bandolero* (Dante Rubio, 2015), evidencia de la capacidad del cine regional para apropiarse de convenciones propias del cine de acción popular.

CRÉDITO CLAVE



Foto: Mubi

GIOVANNI CICCIA

Actor, director de teatro y cantante peruano. Ha protagonizado películas como *Tinta roja* (2000), *Django: la otra cara* (2002), *Django: sangre de mi sangre* (2018) y *Django: en el nombre del hijo* (2019), que lo convierten en uno de los rostros destacados del cine criminal peruano.

Existen también propuestas híbridas que expanden las fronteras del género. Entre ellas figuran el *thriller* arequipeño sobre sectas *Eitianen, el mensajero de la luz* (Juan Ojeda, 2010); la cinta evangélica huancaína *El vástago y su promesa* (Gerson Laurente, 2010), que aborda el mundo del hampa; y *Rumbos inciertos* (Samuel Eliú Espinoza, 2010), melodrama policial ambientado en Piura.

Una de las apropiaciones más sugerentes corresponde al wéstern, cuyas convenciones son reelaboradas en *En las venas de Santana* (León Cáceres, 2011) y *Pueblo viejo* (Hans Matos Cámac, 2015), ambas producidas en Huancayo (Bustamante & Luna Victoria, 2017, pp. 72-73).

Las expresiones más logradas del cine criminal surgido del cine regional se encuentran en las obras de Óscar Catacora y Omar Forero. En *El sendero del chulo* (2007) y *La venganza de súper cholo* (2013), Catacora dialoga con el wéstern desde una sensibilidad andina. Aunque ambas son obras de aprendizaje, en *Yana-Wara* (2023, codirigida con su tío, Tito Catacora) toma como punto de partida la estructura del *whydunnit* para trascender sus convenciones en una síntesis de observación etnográfica, tragedia griega, drama judicial, realismo mágico y *folk horror*. Por su parte, en *Casos complejos* (2018), Omar Forero privilegia la construcción psicológica de un fiscal enfrentado a las redes criminales de Trujillo por encima del despliegue de la acción.

CONCLUSIONES DEL SUMARIO

Visto en perspectiva, el cine criminal peruano no ha alcanzado el desarrollo que esta vertiente ha conocido en otras cinematografías latinoamericanas, pese a que nuestra realidad ofrece abundantes insumos para el cultivo de este tipo de ficciones.

Por su parte, lejos de constituir una simple réplica del cine producido en Lima, el cine criminal regional ha ensayado diversas apropiaciones del género vinculadas a problemáticas locales. Aunque solo unas pocas películas alcanzan resultados plenamente logrados, este corpus revela una diversidad de temas, escenarios e hibridaciones.

Haciendo un balance general del cine criminal peruano, devolvemos el atestado por insuficiencia probatoria. Corresponde a los cineastas un nuevo levantamiento de pruebas y al público ejercer probidad en las funciones de jurado. No habiendo más diligencias que practicar, se archiva provisionalmente la causa.

REFERENCIAS

Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.

Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Bustamante, E., & Luna Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*. Tomo I. Universidad de Lima.

Coma, J. (1980). *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*. El Viejo Topo.

Coma, J. (1995). Presentación. En R. Chandler (Ed.), *Obras completas. Tomo II. Relatos* (pp. VII-XIX). Debate.

Quiroz, A. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos; Instituto de Defensa Legal.

Ruhm, H. (Ed.). (1981). *Detective privado. Antología de Black Mask Magazine*. Bruguera.

Spina, F. (2017). Crime films. En H. N. Pontell (Ed.), *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.30

Torres, C., & Yrigoyen, J. C. (2023). *Crimen, sicodelia y minifaldas. La época clásica de lo sicotrónico en el Perú*. Academia Antártica.

Foto: IMDb



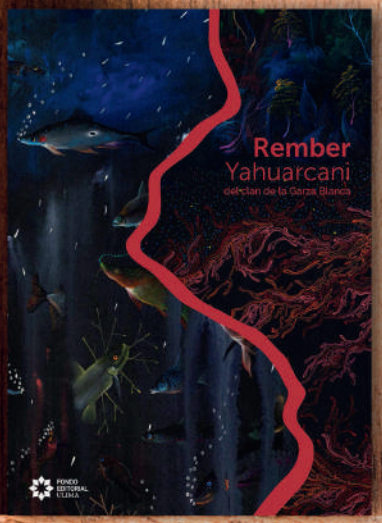
RECOMENDAMOS

Chicha tu madre (Gianfranco Quattrini, 2006) ofrece una mirada singular sobre la delincuencia difusa y la informalidad limeña. Más que centrarse en un gran crimen, retrata una ciudad donde se respira la estafa, el engaño y la precariedad. Su registro es callejero, pícaro y a la vez de contenidas interpretaciones. Un gran complemento a los filmes ya comentados.

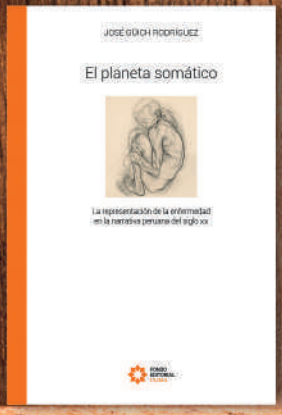
PUBLICACIONES











Enunciar lo real. Ensayo de psicosemiótica
Marcos Mondoñedo
2026, 246 pp.

Un lento fundido a negro. Viaje y deriva por las series del siglo xxi
Giancarlo Cappello Flores
2025, 194 pp.

Ingmar Bergman, un cine a corazón abierto
Issac León Frías (editor)
2026, 412 pp.

Las virtudes del largo plazo. Reflexiones sobre los justos equilibrios entre economía, sociedad y desarrollo
Pedro Grados Smith
2026, 180 pp.

El planeta somático. La representación de la enfermedad en la narrativa peruana del siglo xx
José Güich Rodríguez
2026, 220 pp.

Rember Yahuarcani del clan de la Garza Blanca
Rember Yahuarcani
2026, 252 pp.

Ventana Indiscreta 35
José Carlos Cabrejo (editor)
2026, 100 pp.

De princesas a heroínas. Nuevas protagonistas en el cine de animación
Álvaro Iparraguirre Bernaola
2026, 208 pp.





FONDO EDITORIAL ULIMA

Ventas: en las principales librerías del país y en Libun (sede Universidad de Lima)
libun@ulima.edu.pe
Distribución:
publicaciones@ulima.edu.pe

Telf. (511) 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en www.ulima.edu.pe

PRÓXIMO NÚMERO:



LA GUERRA EN EL CINE