

Actualidad del cine regional peruano. Un diálogo entre Emilio Bustamante Quiroz y José Carlos Cabrejo

PERUVIAN REGIONAL CINEMA NEWS: A DIALOGUE BETWEEN EMILIO BUSTAMANTE QUIROZ AND JOSÉ CARLOS CABREJO

Alonso Rabí do Carmo
Universidad de Lima
arabi@ulima.edu.pe

En los últimos años, la producción cinematográfica de distintas regiones de nuestro país ha crecido significativamente desafiando la hegemonía centralista limeña. Emilio Bustamante Quiroz y José Carlos Cabrejo son dos distinguidos estudiosos y críticos de cine de nuestro país y, en esta conversación, analizan las particularidades temáticas del cine regional peruano, los criterios que se deben considerar para construir una definición de este campo y poner especial énfasis en el resonante éxito obtenido por *Willaq Pirqa*, película hablada en quechua con subtítulos en español que narra la relación de un niño y su comunidad con el cine, y que crea un fascinante espacio de intercambios simbólicos y culturales.

¿Cómo se explica cada uno de ustedes el fenómeno del cine regional, su eclosión, su productividad? Cierta transversalidad indica, por ejemplo, que muchas de estas películas contienen elementos de terror, ¿eso invita a una lectura política? ¿Qué dice la presencia de un cine que hace dos décadas no estaba en el panorama?

Emilio Bustamante: En principio, debo decir que para mí el cine regional es lo más importante del cine peruano en lo que va de este siglo. La producción peruana había sido fundamentalmente limeña durante el siglo xx y, en este siglo, se cuenta ya con un corpus de más de doscientos largometrajes regionales, así como de decenas de cortos. La producción regional de hoy debe estar sobre el 30 % del total nacional, que en este siglo alcanza unos seiscientos largometrajes. Es el fenómeno más importante del cine peruano, como dije, porque se trata de una producción continua y simultánea, algo que antes no había existido. El siglo pasado hubo producción en algunas regiones como Cusco o Loreto, pero era esporádica. Hoy, en cambio, vemos producción en varios departamentos del país al mismo tiempo: Ayacucho, Puno, Junín, Arequipa, La Libertad, en fin. Ahora, hay largometrajes de todo tipo y género: terror, melodrama, hasta wésterns. También hay películas de autor y hay etapas: por ejemplo, una etapa

de pioneros, una etapa de afirmación, otra de trabajos juveniles de autor, etcétera. Es un universo muy variado y allí uno encuentra representaciones que no había en el cine peruano del siglo xx, como la vida en las regiones y sus costumbres, paisajes y vivencias, por mencionar un ejemplo. Y no se hace esto desde Lima, como antes, a través de viajes de trabajo, sino en las propias ciudades y poblados del interior.

José Carlos Cabrejo: A partir de lo dicho por Emilio, yo apuntaría que, a partir de fines del siglo pasado, tiene lugar una diversificación del cine peruano. Eso, sin duda, tiene que ver con el abaratamiento de costos, es decir, la posibilidad de hacer películas con menos recursos. De hecho, hay un título que resulta clave en ese periodo: *Lágrimas de fuego*, que toca el tema del pandillaje. Algunas películas regionales tocan estas temáticas; en este caso, el pandillaje tiene una clara conexión con la violencia política, cuya presencia puede ser explícita o más sutil, pero está. Hablando de lo político y la manera en que se refleja en este cine, tendría que mencionar las películas de Palito Ortega, pienso en *La casa rosada*, que aborda el tema de la tortura; pienso también en *Rincón de los inocentes*, que enfoca la violencia desde los dos lados, es decir, las fuerzas del orden y los terroristas. En el cine de Palito Ortega, están estas imágenes que se vinculan con la pesadilla, hay cierto aire absurdo rodeando todos los sucesos y la violencia aparece naturalizada de tal forma que hasta podría llegar a parecer inverosímil. Otro tópico político, en este cine, tiene que ver también con la idea de los desaparecidos. Es decir, puede ser que el tema no sea explícitamente la violencia política pero sí una de sus consecuencias. Y esta es tan naturalizada que hasta puede parecer inverosímil. En *Willaq Pirqa*, por ejemplo, tenemos la historia central, que es la de este niño que va tejiendo su relación con el cine, pero también aparece una mujer que tiene un hijo desaparecido. Creo que una buena parte de las llamadas películas regionales muestra de manera muy descarnada distintos aspectos de la violencia. Por otro lado, debido a los presupuestos bajos, se mantiene una suerte de estética de video, muy cercana al documental, lo que da a los filmes mayor aspereza. *La casa rosada*, por mencionar un caso, estuvo en cartelera comercial y tuvo un éxito creciente, cosa que en un inicio nadie creía. En fin, quiero retomar aquí lo dicho por Emilio en el sentido de que el punto de vista político de estas películas ya no es el punto de vista limeño, ¿verdad? Es un punto de vista que se origina en cada localidad, una suerte de traducción de sus sentimientos frente a la realidad y eso no coincide siempre con la visión capitalina. Este cine ha servido para mostrar, revelar las heridas abiertas por la violencia política, y eso genera un impacto emocional muy fuerte.

¿Ustedes estarían de acuerdo en plantear una definición de cine regional y que esa definición incluya la necesidad de representar una realidad histórica que es diametralmente distinta a la visión canónica y oficial?

EBQ: En principio, creo que en el cine regional hay una gran diversidad de discursos. En el libro que escribí con Jaime pensamos el cine regional como aquel cine que era

realizado por cineastas que vivían y trabajaban en las distintas regiones del país. Esto excluía a realizadores que podían haber nacido en cualquier región, pero que trabajaban en Lima. Esta definición, por cierto, es debatible, porque el cine regional no es solamente peruano, existe también en México, en Argentina, en Bolivia, y en todos estos lugares se discute el tema, es decir, ¿a qué llamamos exactamente cine regional? Entonces, encontramos esa división, los que trabajan en Lima o desde ahí y los que trabajan directa y permanentemente en sus regiones. En el sentido de la primera categoría, *Willaq Pirqa* no sería una película regional. Hay casos, incluso, en los que la película realizada en una región determinada ni siquiera se estrena en dicha localidad. Y ya que hablamos de definiciones, ampliando lo dicho por José Carlos en su respuesta anterior, tenemos el caso de las pandillas juveniles en Ayacucho, un asunto que surgió en los años noventa después de la derrota de Sendero en Ayacucho. Esto motivó un proyecto de Palito Ortega que no llegó a realizarse, la película *Chicha de jora*, y la película mencionada por José Carlos, que fue *Lágrimas de fuego*, de Huertas y Eusebio. El propio Palito Ortega antes de *La casa rosada* y *El rincón de los inocentes* había hecho ya tres películas en torno al conflicto armado interno, que eran *Dios tarda pero no olvida I*, *Dios tarda pero no olvida II* y *Sangre inocente*. Esas películas tenían a un personaje en común, alguien llamado Cirilo, un niño cuyos padres morían, justamente, a consecuencia del conflicto armado interno, se quedaba huérfano, iba a la casa de una tía y recibía maltratos, escapaba de casa, luego era rescatado por un sacerdote. En la segunda película, los tíos se regeneran y crían a Cirilo y juntos huyen de la violencia en Ayacucho y vienen a Lima. En la capital, por provenir de Ayacucho, eran estigmatizados como terroristas, razón por la cual se ven obligados a retornar a su tierra de origen. En *Sangre inocente*, el tío es capturado y acusado de terrorista, encerrado y torturado en la casa rosada y, luego, lograba huir con ayuda de Cirilo y un amigo. Esa trilogía es muy interesante y precede a las películas de Ortega que contaban con mayor presupuesto y mejor acabado técnico. Luego, hay películas de bajo presupuesto, como *Mártires de Uchuraccay* y *Gritos de libertad*. En las dos películas se toca el tema de la autodefensa civil, los ronderos, quienes tuvieron importancia en la derrota de Sendero, pero participaron prácticamente en una guerra civil. En *Gritos de libertad*, uno de los actores es uno de los líderes mismos de los ronderos, que fue acusado luego de violar derechos humanos. Esta película se acerca a un tema casi no tocado, porque genera muchísimas polémicas. Por otra parte, hay otras películas que apelan a temas de terror, lo que implica acercarse a la violencia de un modo simbólico. El propio Palito Ortega hace dos películas sobre *jarjachas* (*La maldición de los jarjachas I* y *La maldición de los jarjachas II*) con el mismo personaje, Cirilo, quien se ha convertido en una especie de cazador de estas criaturas. Si bien es cierto que estas películas ya no tocan la violencia política, sobre el propio Cirilo y su amigo pesa la sospecha de que son *jarjachas*, son señalados como seres extraños a la comunidad, perseguidos, luego liberados. Ellos son los que, finalmente, ayudan a la comunidad a liberarse de los *jarjachas*. En la primera

película, el *jarjacha* al que atrapan se apellida Mallqui y amenaza con retornar, como indicando que la violencia no termina, no acaba, no tiene un final. Curiosamente, Mallqui significa 'cadáver', 'feto' y 'semilla' a la vez, es decir, algo que se muere, se regenera y renace. En la tradición andina, los condenados son personas que han muerto en un pecado gravísimo, por tanto, no son recibidos ni en el cielo ni en el infierno, se quedan vagando en el Kay Pacha, la Tierra, atacando a la gente. Es una figura de la violencia latente. Estas películas, así como otras que abordan el tema de los condenados, aluden a ese retorno cíclico de la violencia. Esto en lo que respecta a las películas de terror en Ayacucho; en Puno, hay también películas de género, como *Condenado en la pequeña Roma*, historia de un condenado en la ciudad de Juli, y hay una segunda parte, *El retorno del condenado en el poder andino*, allí el condenado tiene el rasgo de un vengador, algo que no es muy frecuente en la tradición oral andina, es un asunto más bien excepcional. Es el regreso *post mortem* de alguien que fue violentado y regresa a cobrar venganza contra sus victimarios o abusadores. Eso alude también al conflicto. Del mismo modo, hay melodrama en Puno, películas que interpelan a los problemas más agudos de la sociedad puneña, como *El huerfanito*, y otras que abordan temas como la salud mental o la minería ilegal. Lo que se ve en los últimos años es un ascenso del cine de autor, películas que obtienen reconocimiento crítico y circulan en festivales como *Wiñay Pacha* o *Manco Cápac*.

JCC: La definición de cine regional, efectivamente, es un tema de discusión, algo muy variable. Se han hecho entrevistas a directores que no están de acuerdo con la denominación y prefieren decir *cine andino peruano*, por ejemplo. No hay un consenso sobre este punto, pero lo que dice Emilio me parece interesante, porque engloba el fenómeno de manera muy adecuada. En el caso del terror, en efecto, a través de personajes como el *pishtaco*, está la idea de la violencia que regresa, pero ¿quién encarna esa violencia? Normalmente, no es alguien de la comunidad, viene de fuera. El *pishtaco* es representado como alguien blanco que viene a extraer la grasa de las personas. Hace poco, alguien grabó un tiktok durante las protestas contra el gobierno de Dina Boluarte, eran personas que venían del interior y hablaban de su viaje a Lima y de los problemas que habían tenido con la policía. Decían cosas como "hemos visto policías altos, blancos, rubios" y eso es una extensión de lo que se representa en los filmes, pero en el contexto de la política peruana, de la coyuntura. Eso me parece un asunto de interés. Ahí está operando el factor oral, la tradición oral, que es llevada a las películas y, sobre eso, se dan cruces muy interesantes. De hecho, pensando en una película como *Jarjacha. El demonio del incesto*, de Eusebio, se ve el tema del pecado de incesto, ¿no? Sin embargo, estas películas van tomando la estética de las películas norteamericanas, como *Las brujas de Blair*, por citar un caso. En otros filmes, se nota una influencia de la estética del wéstern y eso nos lleva a pensar en la manera en que los realizadores regionales consumen cine. El molde del melodrama mexicano tiene también una presencia importante. De alguna

manera, todas estas preocupaciones, que pueden ser preocupaciones políticas sobre diversos temas, tienen que ver con el hecho de revelar el gusto por hacer cine. Recuerdo que hace muchos años en la sala La Ventana Indiscreta se presentó el director de *El hijo pródigo*, Daniel Núñez Durán. Recuerdo que en la película había una escena onírica que representaba una guerra, ahí el director se esforzó mucho en hacer esa secuencia. Al final de la proyección alguien le preguntó por qué había incluido esa secuencia y él respondió que “tenía el sueño” de hacerlo. Más importante que una justificación narrativa, era simplemente el placer de llevar a cabo un segmento de la película, de hacer cine y eso me pareció digno de atención. Si bien es cierto que muchas películas regionales no tienen el acabado o la técnica del cine más canónico, no se puede negar lo que trasluce: el placer de hacer cine, el gusto de realizarlo. Y está también el cine de autor, que ha tenido un influjo interesante en el cine regional, un cine que representa lo propio, pero apelando a recursos del cine más sofisticado. Hay más matices de los que podemos imaginar en el cine regional.

EBQ: En cuanto a lo que mencionaba José Carlos sobre esas digresiones en las películas regionales, pues eso tiene que ver con el relato oral que, a diferencia del relato clásico, puede, efectivamente, ser más digresivo e incluso repetitivo y hasta romper la lógica causal. Por otro lado, hay también una influencia comercial, en el sentido de satisfacer expectativas propias de su público, que suele ser un público que comparte las mismas influencias que los realizadores, por ejemplo, esa tradición oral que se ha mencionado. Al mismo tiempo, tiene esa experiencia de consumir cine comercial y, entonces, ambas cosas aparecen entremezcladas. Quisiera referirme, además, a la figura del *pishtaco* que ha referido José Carlos. ¿Quién es este *pishtaco*? En principio, es alguien extraño, foráneo, distinto, alguien que no es parte de la comunidad. Y ese alguien es una presencia amenazante. El *pishtaco* nunca es atacado en estas películas, pero se sugiere algo que no está en la tradición oral, que el *pishtaco* es un ser sobrenatural. En la tradición oral, son humanos; en el cine, no.

De lo dicho aquí deduzco, ya me dirán ustedes si es algo pertinente, que la presencia de esos elementos míticos en las películas es una manera de manifestar la lectura política de la realidad.

EBQ: Y, a veces, eso se hace explícito. Hay una película en la que uno de los personajes es un periodista que toma distancia del relato y dice que, en efecto, el *pishtaco* representa un mecanismo de lectura de la realidad política. La extracción de la grasa, para luego venderla, puede funcionar como una metáfora de la explotación capitalista en su versión más depredadora.

JCC: Son como imágenes transversales que vienen del relato oral, cruzan las películas y son imágenes que sirven no solo para realizar una lectura del pasado, sino también del presente. Esas películas siguen hablando de su visión del mundo.

Quisiera pedirles una reflexión final sobre un tema que llamó bastante la atención: el éxito de *Willaq Pirqa*, que estuvo un tiempo récord en cartelera, tratándose de una película hablada en quechua y subtitulada en español. ¿Qué ha hecho que esta película conquiste espacios para los que, en teoría, no estaba destinada?

EBQ: Creo que una clave es el hecho de que satisface o puede satisfacer a diversos públicos. En primera instancia, satisface al público regional, a migrantes andinos en Lima y otras capitales de departamento, por citar dos ejemplos. Representa personajes y situaciones propias de los lugares de origen de los migrantes, y eso produce una identificación profunda. He visto familias completas yendo a ver la película. Público que se siente reconocido, incluido, representado en pantalla, con su lengua de origen. También satisface a un público conservador, porque los protagonistas de la película no son violentos, no participan en ninguna protesta y, por supuesto, hay guiños a un público más progresista. Caso curioso que haya logrado esto. Me parece una película conservadora en muchos aspectos, sobre todo en el deseo de representar el mundo “como debe ser”. No es una función crítica, sino consoladora. Creo que hay que tomar en cuenta todo esto para explicar este fenómeno de popularidad de la película.

JCC: Creo que *Willaq Pirqa*, haciendo un paralelo con lo que ha pasado con muchas películas regionales que fueron también exitosas, tiene el mérito de representar a porciones significativas de la población, hay un asunto identitario de fondo. En esa línea, está una de las explicaciones: la lengua, la tradición, la representación. La película tiene otros ingredientes que, seguramente, provocan que distintos públicos se identifiquen con la película. Humor y melodrama fueron dos de esos ingredientes. Y toca un universal que consiste en ver al cine como una manera de acercarse a la historia, de contarla de modos en los que el afecto predomina sobre otras circunstancias. La hechura de la película, el trabajo actoral, el guion, en fin, suman favorablemente en el gusto de un público que excede el propiamente regional. Un éxito sin precedentes.