

De la representatividad indigenista a la performatividad documental:

Una aproximación al documental peruano

Por Alonso Quinteros Meléndez

Resumen

El papel del género documental no ha sido investigado como objeto principal de investigación dentro de la historia del cine peruano, ni su importancia como práctica íntimamente ligada a los contextos sociales y culturales de la historia reciente del Perú. Este trabajo es parte de un interés para explorar algunas de las tendencias, temas y cineastas dentro del documental peruano desde la década de 1950. Esta genealogía se plantea como un primer esbozo para dar cuenta de la necesidad de abordar diversas producciones, sus contextos de producción y las maneras como abordan problemáticas sociales y culturales que han influido en las vidas y los imaginarios sociales en el Perú contemporáneo.

Palabras clave: Documental peruano; Perú contemporáneo; documental latinoamericano; contextos de producción; tendencias documentales.

Abstract

The role of the documentary genre has not been investigated as a main object of research within the history of Peruvian cinema, nor its importance as a practice intimately linked to the social and cultural contexts in the recent history of Peru. This work is part of an interest to explore some of the trends, themes and filmmakers within the Peruvian documentary scene since the 1950s. We propose an outline, an approach to account for the need to address these diverse productions, their production contexts and the ways in which they address social and cultural issues that have shaped the social lives and imaginaries in contemporary Peru.

Keywords: Peruvian Documentary; Contemporary Peru; Latin American Documentary; Production Contexts; Documentary Trends

Resumo

O papel do gênero documentário não tem sido investigado como objeto principal de pesquisa dentro da história do cinema peruano, nem sua importância como prática intimamente ligada aos contextos sociais e culturais da história recente do Peru. Este trabalho é parte de um interesse para explorar algumas das tendências, temas e cineastas dentro do documentário peruano desde a década de 1950. Propomos uma abordagem para dar conta da necessidade de abordar essas diversas produções, seus contextos de produção e as maneiras pelas quais eles abordam questões sociais e culturais que moldaram as vidas e os imaginários sociais no Peru contemporâneo.

Palavras-chave: Documentário Peruano; Peru Contemporâneo; Documentário Latino-americano; Contextos de Produção; Tendências Documentários

Datos del autor:

Profesor en la Maestría en Antropología Visual, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Investiga a los Cines Regionales en el Perú, con un enfoque a la trayectoria del Cine Ayacuchano, desde una perspectiva que entrelaza la teoría de la performance con la antropología de los medios. Actualmente, también está investigando la historia y prácticas del documental peruano, nuevas identidades y contexto neoliberal. Dentro de su interés por fomentar la investigación en torno al documental peruano, está desarrollando el Proyecto ADOC - Archivo del Cine Documental Peruano.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2018.

Fecha de aprobación: 1 de noviembre de 2018.

Este trabajo se enmarca dentro de un interés por explorar algunas de las tendencias, temáticas y realizadores dentro de un panorama del documental peruano desde los años 1950. Hasta el momento, no se ha planteado una investigación que tome como foco principal proponer un panorama amplio de la historia y rol del documental dentro de la trayectoria del cine peruano, ni en su importancia como práctica íntimamente ligada a los contextos sociales y culturales en la historia reciente del Perú. Lo que intentaremos es solo un esbozo, una aproximación para dar cuenta de la necesidad de abordar estas diversas producciones, sus contextos de producción y las formas en las cuales abordan problemáticas sociales y culturales que han forjado las vidas sociales e imaginarios en el Perú contemporáneo. Aunque si ha habido reseñas y análisis de varios documentales, entrevistas a realizadores y recuentos de festivales, no ha habido un interés por explorar a cabalidad como en otros países latinoamericanos vecinos donde existen varias investigaciones, recurrentes artículos y muestras documentales.

A pesar que ya tenemos más de 100 años de presencia fílmica en el Perú, los recuentos sobre el cine peruano no han abordado íntegramente el rol del cine documental dentro de la cinematografía peruana. Tampoco el documental peruano tiene una presencia amplia en los balances sobre el género en el continente. En el libro editado por Paranaguá, *Cine Documental en América Latina* (2003: 150-155) solo se hace referencia al trabajo de los hermanos Manuel y Víctor Chambi de la llamada "Escuela del Cusco" en los años 50 y una reseña del filme *Chiaraq'ë, batalla ritual* (1975) del realizador cusqueño Luis Figueroa, quien también fue miembro de ese grupo. En dos recopilaciones recientes sobre documental latinoamericano, las referencias y menciones al documental peruano siguen siendo muy sucintas. En el caso de la recopilación de *América Latina en 100 documentales* por Jorge Rufinelli (2012: 236) solo sale mencionado el documental *El Olvido* (2008) de la realizadora



Cine Documental

Heiddy Honningman y en el más reciente *Latin American Documentary Film in the New Millenium* (Arenillas y Lazzara, 2016: 173-190), se encuentra un solo artículo sobre el documental peruano cuando abundan las investigaciones en torno a documentales chilenos, argentinos y brasileños. Si bien se pueden encontrar algunas referencias a producciones documentales peruanas en libros sobre las cinematografías latinoamericanas, no existen libros o compendios que se hayan dedicado al cine documental peruano.

Ante esta brecha existente, nos hemos propuesto indagar en una genealogía del cine documental peruano para fomentar la investigación y nuevas miradas en torno a esta área de la cinematografía peruana que no había sido ampliamente abordada. Esta iniciativa surge a partir de un curso Culturas en Imágenes II en la Maestría en Antropología Visual-PUCP, que hemos elaborado junto con Mauricio Godoy, y que se planteó como un primer esfuerzo para comenzar a mapear este panorama amplio y en crecimiento del documental peruano.

El interés de esta propuesta es aproximarnos a las diversas manifestaciones del documental en el Perú, sus posibles relaciones en el contexto del documental latinoamericano en sus varias vertientes y las formas por las cuales se enmarcan, dan cuenta y problematizan sus entornos socio-históricos. Se plantea una perspectiva que incentive a investigar no solo los aspectos temáticos y estilísticos de las producciones, sino también los contextos de su producción, exhibición y circulación así como el contexto social en que se enmarcan y trabajan las diversas miradas documentales. En esta primera aproximación, me propongo identificar algunas de las tendencias, temáticas, modos de representación y figuras reiterativas que estarían envueltas en algunas producciones, y al mismo tiempo como se entrelazan con las producciones y la historia del documental latinoamericano. Sin embargo, la producción del documental peruano esta desperdigada, a veces coincide con tendencias en

Latinoamérica y el mundo pero otras veces se distingue por sus desfases. Por ende este esbozo va ser fragmentario, inconcluso. La idea es tratar de fomentar a que haya un mínimo de referentes y líneas exploratorias para seguir investigando. Nos planteamos hacer un panorama histórico de las principales tendencias en el documental peruano y sus posibles conexiones con el documental latinoamericano.¹

Aproximaciones a una genealogía del cine documental peruano

¿Cómo comenzar a mapear al documental peruano?

Al situarnos en el panorama amplio del documental peruano, una interrogante que surge es como tratar la diversa cantidad de producciones documentales que han surgido en su historia y que actualmente han aumentado en su producción. ¿Cuáles son las principales tendencias que surgen, se organizan por épocas cronológicas, o se pueden situar paralelos a tendencias en el documental latinoamericano? La producción documental en el Perú, que comúnmente se ha tomado como algo secundario a la ficción, a veces se deslinda de algunas de estas tendencias o incluso está desfasado de las tendencias que en algunos momentos imperaron en la producción documental en Latinoamérica, como el tercer cine, con el documental militante, y el auge del nuevo cine latinoamericano.² En otros momentos, más recientes, parece nutrirse de referentes y tendencias contemporáneas hacia el documental tanto a nivel global como latinoamericano, como sería el giro subjetivo, lo autobiográfico y formas híbridas de lo que se ha denominado como no-ficción.

Las primeras vistas o *actualités* que muestran imágenes del Perú datan desde principios de la llegada del cinematógrafo al Perú cuando varios de los emisarios de las compañías Pathe y Gaumont circulaban por Suramérica haciendo los primeros registros cinematográficos (Bedoya,1997: 16). En esta etapa tenemos las primeras miradas externas sobre los nuevos paisajes y ciudades en Latinoamérica. Posteriormente tendríamos a las compañías norteamericanas que harían sus *travelogues* en varios lugares en



Cine Documental

Latinoamérica en los años 40's en conjunto con la política del buen vecino impulsada por la administración norteamericana como parte de su aproximación e influencia en América Latina ante el temor al comunismo. Igualmente hay una gran cantidad de producciones de noticiarios en estas décadas. En el caso peruano se albergan en la Biblioteca Nacional y dan cuenta de una diversidad de momentos históricos desde la despedida al Amauta José Carlos Mariátegui hasta el golpe de estado de Odría (Carbone, 1991: 142). Este auge de los noticiarios producidos por productoras privadas fueron impulsados por un decreto en el primer gobierno de Manuel Prado, pero posteriormente continuados en otros gobiernos bajo el control del Ministerio de Gobierno y Policía que dirigía que debería presentarse (Bedoya, 2009: 93). Como plantea Paranaquá (2003: 25) los noticiarios constituyen uno de los principales acervos documentales de estas primeras décadas en muchos lugares en Latinoamérica, que dan cuenta de las políticas que los estados y los sectores dominantes estaban tratando de propagandizar e imponer. Las investigaciones sobre el caso del No-Do en la España franquista ha sido un referente para posibles aproximaciones a estos acervos fílmicos, que igualmente plantean las problemáticas de su preservación y difusión (Paranaquá, 2003: 23). Esta problemática aplicaría a toda la producción cinematográfica peruana, pero en el caso del documental se complejiza aún más. No solo se relaciona con los materiales perdidos o en gran deterioro sino que incluso producciones más recientes en formatos tanto en fílmico como en video se encuentra desperdigado, los propios realizadores no tienen copias de sus propias producciones o forma alguna para poder darle valor a los archivos para su resguardo y difusión. En un país como el Perú sin una cinemateca nacional ni una política sobre el resguardo y puesta en valor de su patrimonio audiovisual, lo más cerca que tenemos a un archivo fílmico con amplio acceso es el pasillo 23 en Polvos Azules.³ Sin embargo, vernos en el espejo latinoamericano nos presenta algunas interesantes posibilidades.

En el caso mexicano, la experiencia del Laboratorio Audiovisual del Instituto Mora constituye una iniciativa interesante en su interés por desarrollar formas de documentación que incentiven y a la vez se nutran de la investigación sobre el documental. Han desarrollado un catálogo de sus acervos fílmicos que permite al usuario e investigador poder trazar no solo temáticas sociales y periodos históricos de los contextos sino también dar cuenta a partir de capturas de los filmes y cortas secuencias de aspectos fílmicos (Roca, 2015). Igualmente otras experiencias desde el lado del cine casero, los *home movies*, que por cierto fueron tema de investigación por Richard Chalfen(1982) desde la antropología visual, también han surgido en la Cinemateca Mexicana así como en la Universidad Católica de Uruguay (Soto, 2015; Keldjian, 2015). Los filmes caseros son un acervo audiovisual muy rico para trazar los estilos de vida, la cotidianidad y la vida urbana en diversos momentos de la historia reciente en Latinoamérica. La iniciativa del "Archivo Inéditos" en Uruguay surge a partir de la preservación y puesta en valor de una serie televisiva que llevo a cabo la Universidad Católica del Uruguay a partir de películas familiares uruguayas.

La experiencia Colombiana, tanto en el trabajo previo llevado a cabo por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano como actualmente en el Ministerio de Cultura en Colombia, constituyen iniciativas de un trabajo extraordinario en el resguardo y valorización de documentales como patrimonios de la nación, en procesos de documentación así como incentivos para proyectos de archivos comunitarios (Arango, 2015) así como en el apoyo a la investigación de la historia del documental colombiano (Patiño, 2009).

Todas estas iniciativas indican un necesario interés por el resguardo de los acervos documentales para su acceso y como documentos valiosísimos tanto para investigadores como para la construcción de las memorias latentes que abundan en nuestras historias comunes recientes entre las postrimerías de las

dictaduras, las debilidades de las democracias, el advenimiento del neoliberalismo y las coyunturas actuales. Regresaremos a esta problemática al final del artículo para proponer su relación en torno al caso Peruano y las posibilidades de constituir un archivo del cine documental peruano.

¿Por qué a partir de los años 50 del siglo XX?

Documental Indigenista y la Escuela del Cusco - Cine Club Cusco

Al tratar de comenzar a mapear el acervo documental peruano, uno de los primeros y más importantes momentos se sitúa en el caso de la llamada Escuela del Cusco, que más bien se formó como el Foto Cine Club Cusco fundado en 1955. Comúnmente al Cine Club Cusco se le relaciona con el largometraje *Kukuli* (1961), dirigido por Luis Figueroa y en su carácter de un indigenismo cinematográfico, al instituirse en lo fílmico una tendencia que había proliferado y tenido su principal auge en la literatura y pintura casi 30 años antes. Sin embargo, varios de los principales integrantes y fundadores del Cine Club, llevaron en una forma colaborativa la producción de una serie de documentales. Los hermanos Manuel y Victor Chambi, el camarógrafo Eulogio Nishiyama, Cesar Villanueva y Luis Figueroa realizaron varios documentales que por primera vez trataron de explorar el contexto andino en el Cusco y mostraron al mundo las primeras imágenes del indio. Varios críticos reconocen en esta mirada hacia las realidades del indígena como su aporte principal en el reconocimiento y constitución de un tema propiamente peruano. Estas producciones se situarían dentro de una mirada que si bien tiende a tener un aspecto más exploratorio e incluso se le ha catalogado como "un estilo sin estilo" (Leon Frias, 2013: 136) ya que los primeros documentales parecen ser los primeros acercamientos de los propios cineastas en el medio cinematográfico. Posteriormente también se le clasificarían como filmes etnográficos en los mismos circuitos por donde habían circulado y competido, ya que Manuel Chambi llegó a viajar a varios lugares con estos filmes que fueron muy reconocidos.⁴ Habría que tomar en cuenta también en que forma



Cine Documental

estas producciones se relacionan con el auge de la revalorización del folclore, los estudios de folclore que también tuvieron su auge entre los años 40's y que aun albergaban una gran importancia posteriormente, la constitución de entidades como el Instituto de Etnología y Arqueología y del propio surgimiento de la antropología en el Cusco.

En esta coyuntura también se puede situar un primer desfase con el resto de las producciones latinoamericanas. Cuando se presentan los filmes de Chambi en el Encuentro de Mérida en 1968, estaban ya imperantes las miradas militantes en el documental latinoamericano. A diferencia de esta tendencia principal en la historia del documental latinoamericano y la subsecuente conformación del nuevo cine latinoamericano que trataban de forjar una mirada crítica y combativa hacia los desigualdades e injusticias en el contexto latinoamericano, los documentales de Manuel y Víctor Chambi mostraban un registro primordialmente observacional de las principales festividades en el Cusco. Este rasgo debe haber también promovido su caracterización como filmes etnográficos, cuando en esos mismos momentos se estaba consolidando la producción de documental etnográfico en festivales e institutos en Europa y Estados Unidos (de Brigard, 1995: 29-30) . Si bien en los primeros documentales, la predominancia del paisaje andino se hacía patente a través de la cámara de Nishiyama, no es hasta el documental *Estampas del Carnaval de Kanas* (1963) que se hace más evidente, junto con el uso clásico de la voz en off, un discurso que recuerda mucho las visiones del indigenismo en su vertiente del neo-indianismo. Deborah Poole (2000: 225) describe el neo-indigenismo como una tendencia intelectual cusqueña que proponía la importancia de la fuerza y "el poder telúrico" del paisaje andino como forjador de la idiosincrasia de sus pobladores. Estas características del entorno social en que se enmarcaba la producción documental de Manuel Chambi puede darnos una pista de cómo se encarna tendencias indigenistas en la producción fílmica, algo que primordialmente se ha relacionado



Cine Documental



con *Kukuli* (Luis Figueroa, 1961), pero que tiene otras manifestaciones. En el caso ecuatoriano, se ha investigado sobre la tendencia del documental indigenista, sus varias manifestaciones y relaciones con los procesos de modernización desde los años 20's hasta los años 80's (León, 2006: 33). No habido una exploración similar en el contexto peruano aunque en un momento de la crítica cinematográfica si se llegara a discutir a partir de la denominación de los filmes de referente andino. (Ver Lozano Morillo, 1984:) Sin embargo, nos preguntamos hasta qué punto estas miradas indigenistas que están patentes en otros contextos latinoamericanos se manifiestan en producciones posteriores en el caso Peruano incluso hasta hoy en día. Ahora bien, quizás el interés se ha transformado desde hace un tiempo, ya que la reivindicación previa a la figura del "indio" y su discusión en círculos académicos e institucionales se transformó posteriormente a las reivindicaciones del campesino y las comunidades campesinas como actores sociales y políticos.

Antes de proseguir con esta genealogía, hay que destacar que los varios miembros de la Escuela del Cusco, incluyendo Manuel Chambi, participaron posteriormente en producciones que tuvieron un interés y propósito directo de cine político. Cuando Jorge Sanjinés, el conocido realizador boliviano, viene al Perú a realizar *El Enemigo Principal* (1974), vemos a Manuel Chambi actuando como el hacendado en esta película. La idea de esta película fue basada en el testimonio que escribiera Héctor Béjar sobre la guerrilla de los 60's en el Perú (Segui, 2016: 71) . También varios de los otros filmes posteriores de Luis Figueroa, albergan una mirada más política. En el caso de Figueroa, hay que explorar una serie de documentales que constituyen una parte muy importante de su filmografía pero que son menos conocidos que sus largometrajes de ficción. Tanto *Kukuli* (1961) como los posteriores *Los Perros Hambrientos* (1976) y *Yawar Fiesta* (1982) fueron en su momento foco de críticas cinematográficas. Sin embargo, sus cortometrajes documentales que van desde el

emblemático cortometraje *El Cargador* (1974) basado en el testimonio de Gregorio Condori Mamani, pasando por *Chiaraq'e, batalla ritual* (1977), que fue censurado por el gobierno de Velasco, hasta los documentales realizados junto al Instituto de Etnomusicología en los años 90's, no han sido abordados en críticas o investigaciones sobre el legado de este realizador. Por otro lado, el trabajo del cineasta Federico García en forma de docudrama *El Caso Huayanay* (1981) es otro referente que habría que visitar, el cual tiene sus influencias, paralelos y divergencias con lo realizado por el Grupo Ukamau en Bolivia. Desde la perspectiva de los estudios de cine en el Perú, no se ha profundizado en estas posibles relaciones que se podrían trazar entre realizadores peruanos y bolivianos, pero que también están presentes hasta hoy día con otros países limítrofes y sus entornos cinematográficos, como por ejemplo los vínculos entre documentalistas peruanos y chilenos. ⁵

Documental testimonial y denuncia

Runan Caycu (1973), de Nora de Izcue es quizás el referente más directo en consonancia con la tendencia del nuevo cine latinoamericano y los movimientos de liberación surgidos desde la revolución cubana. Teniendo una relación directa con el ICAIC e incluso una influencia del estilo de montaje y la utilización de material de archivo influenciada por el documentalista Santiago Álvarez y su equipo de postproducción en Cuba. ⁶

Este documental presenta a través del testimonio de Saturnino Huillca, un reconocido dirigente indígena que estaba activo desde los años 30, varios de los acontecimientos de la lucha de los movimientos campesinos en el Cusco y la toma de tierras previos a la reforma agraria impulsada por el gobierno de Velasco. Como plantea Marisol de la Cadena (2004: 206-215), los movimientos y federaciones de campesinos en el Cusco adoptaron el discurso clasista venido de las influencias de la izquierda, adoptando las categorías de campesino y compañero que sobrepasaban el estigma que acarrea la figura del indio y que



Cine Documental

les permitía convertirse en actores políticos. Ahora bien, el documental se realiza con apoyo del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), un organismo del gobierno Velasquista, pero termina siendo censurado por el gobierno militar puesto que presentaba las matanzas que había incurrido el mismo ejército anteriormente en la represión de los movimientos campesinos en el Cusco. El testimonio de Huillca en quechua con una voz que dobla al español constituye un ejemplo de lo que Yudice (1992: 230) plantea sobre los aspectos del género del testimonio en Latinoamérica, promoviendo una concientización sobre una situación o algún grupo social en particular y a la vez promoviendo la solidaridad entre grupos sociales. La figura del testimonio ha sido ampliamente discutida en los estudios literarios y culturales, a la vez que comprenden una de las formas en que toda una serie de documentales en toda Latinoamérica entre los 60's y 80's se proponía dar la voz al marginado, a lo invisibilizado, pero estas tendencias, aún vigentes en la práctica documental, comienza a perder fuerza a partir de la incorporación de varios de sus mecanismos en las prácticas de la televisión y los medios de comunicación de masas. Estas tendencias del documental de denuncia junto con lo testimonial serían formas, que con distintos apelativos, caracterizarían por un buen tiempo los tipos de producciones documentales venidas de Latinoamérica. En el libro de Julianne Burton, *The Social Documentary in Latinamerica* (1990) se enfocaba en estas vertientes del documental social, testimonial y de denuncia que más o menos predominarían hasta los años 80's pero que aún continúan muy presentes en varios filmes hasta hoy en día.

Runan Caycu es no solo un documento de un periodo de la historia peruana que comenzó a transformar las características de un país oligárquico hacia las transformaciones que generaron la reforma agraria, sino también probablemente la primera manifestación de la tendencia del testimonial dentro del documental peruano. Ahora bien, esta caracterización es mucho más compleja y merece

ser contestada a partir de cómo llega a ser una figura como Saturnino Huillca, un dirigente campesino, protagonista de tres películas en la época y como esta entrelazada por varias mediaciones e intereses políticos en disputa (Segui, 2016: 69-70). También queda por explorar como jugó la figura de Huillca dentro de los propios políticas y actores involucrados en el gobierno de Velasco.

La ley de cine y el documental- Los años 70's

Varios autores han remarcado en la importancia que significó la ley 19327 para la producción cinematográfica peruana (Bedoya, 1995: 190; de Cardenas, 2005: 35). Esta ley promulgada durante el gobierno de Velasco permitió que varios realizadores hagan sus primeros cortos y promovió el cortometraje peruano puesto que toda proyección comercial debería ir acompañada de un corto que se beneficiaba con el 25% del impuesto que se le gravaba a la entrada del cine. Recientemente se ha publicado un libro *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la ley 19327* (García, 2013) que da cuenta de las producciones que se han realizado en esta época, muchos de los cuales fueron documentales, varias que no se tiene acceso o que nuevas generaciones no conocen. Ha perdurado en el imaginario de esta época, la caracterización de estas producciones como los filmes de huacos, porque lamentablemente muchas productoras en el afán de lucro grababan lo que le era más accesible en viajes al interior y confeccionaban producciones de baja calidad (Bedoya, 1995: 190). Sin embargo, como dan cuenta las entrevistas y producciones de varios de los cortometrajistas de esa época recogidos por Carbone (2007), muchos de ellos produjeron varios cortos documentales, y son algunos de los más destacados documentalistas, desde el trabajo de Jorge Suarez; los filmes de Nora de Izcue, incluido el ya mencionado *Runan Caycu*, aunque haya sido vetado en su momento, los filmes de Gianfranco Annichinni, que no se autodenomina como documentalista, y los trabajos de Jose Antonio Portugal, que no es tan conocido pero tiene una ecléctica producción. También se encontrarían algunos

filmes de Luis Figueroa, forjador de la Escuela del Cusco, que usualmente se le identifica con sus largometrajes *Kukuli*, *Los Perros Hambrientos*, *Jarawi* o *Yawar Toro*, pero que a la vez tiene una amplia producción documental en la cual se incluyen *El Reino de los Mochicas* (1974), *Chiaraje*, *Ritual Guerrero* (1975), *El Cargador* (1974), entre otros filmes.

Esta producción de *El Cargador*, da cuenta de un *leit motiv*, figura iterativa principal del documental latinoamericano y que tiene también sus propias itinerancias en el documental peruano. La figura del cargador, del trabajo físico, muchas veces relacionando a la labor de cargar grandes pesos u oficios de trabajos forzados, se convierte en una metáfora de la imposición, servidumbre y relaciones de poder que se dan en el tercer mundo. Esta figura o motivo tendrá otros tratamientos posteriores por el cineasta Juan Alejandro Ramírez, en una clave más dentro de lo que se conoce como el documental de autor, en el caso del documental *Solo un Cargador* (2003). Hay que mencionar que esta figura ha sido ampliamente discutida en el contexto Boliviano alrededor de la denominación aymara del *aparapita* pero en el Perú no se ha identificado como un tropo que interviene en varios filmes y que tiene paralelos en varios documentales latinoamericanos, como *Araya* (Margot Benacerraf, 1958), *Chircales* (Marta Rodríguez y Javier Silva, 1971) o *Los Hieleros del Chimborazo* (Gustavo e Igor Guayasamin, 1980), solo para mencionar algunos filmes emblemáticos.⁷

En los 90's, Luis Figueroa colaboró también en una serie de videos promovidos por el Centro de Etnomusicología, actualmente Instituto de Etnomusicología (IDE) junto con el antropólogo Juan Ossio, que son parte de la Serie de Video Etnográficos que en el año 2010 publicó el IDE. Junto con otros previos videos que se realizaron de varias practicas rituales, festivas y musicales en diferentes regiones del Perú como parte de un proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina que llevo a cabo el Centro de Etnomusicología en sus primeros 16 años también son

una acervo para investigarse. En esta colaboración entre Luis Figueroa y Juan Ossio, se produjeron los documentales relacionados con ciertas festividades principales y rituales andinos: *Corpus Christi* (1995), *Rituales Guerreros* (1995), *Mamita Candelaria* (1996) y *Toro Pucllay* (1998). En este rubro del registro, preservación y salvaguarda de patrimonios inmateriales, la oficina de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura como parte de sus varios proyectos también ha llevado a cabo documentales que acompañan sus publicaciones y más recientemente se encuentra las iniciativas de CRESPIAL.

El desborde popular y el Grupo Chaski en los años 80's

En el contexto peruano, la década de los años 80 comenzó con un regreso a la democracia y grandes expectativas y esperanzas para una serie de reivindicaciones sociales junto con una mayor participación de partidos de izquierda. Sin embargo, esta situación se esfumó ante la peor crisis social y económica que ha tenido el país, que significó una recesión e hiperinflación galopante que llegó a niveles inimaginables durante el gobierno de Alan García. A la par con la crisis económica y del agro durante el gobierno de Belaunde Terry, surgió la aparición de Sendero Luminoso en la zona de Ayacucho y del MRTA, con una inadecuada reacción militar que propagó una violencia inaudita por todo el sur y centro andino. Dentro de este escenario caótico, se formó el grupo Chaski, un colectivo comunicacional, inspirado en los ideales de los movimientos culturales y artísticos de la década de 1960 (Santivañez, 2010: 97). En sus producciones, tanto los largos de ficción como los cortos documentales, se enfocaron en sujetos marginales del sistema posicionándolos como actores sociales y políticos. El grupo Chaski se proponía mostrar lo que estaba aconteciendo en el país, inmersos en la tugurización y pobreza de Lima, reflejando los cambios que estaba generando la inmigración a la ciudad: crecimiento desmedido de barriadas, situaciones precarias de vivienda, el fracaso de un proceso desarrollista y un centralismo perverso, lo que Matos Mar (1984:14-20) catalogó



Cine Documental

como el desborde popular, el contingente de desplazados migrantes que van tomando la ciudad en situaciones muy adversas reclamando sus derechos y su lugar en una Lima que cambiaba totalmente de rostro.

A partir de su primer medimetroraje *Miss Universo en el Perú* (1982), El Grupo Chaski se lanzó a la palestra con una crítica al concurso de belleza que se estaba llevando a cabo en Lima contrastándolo con la situaciones social y económica imperante y los estereotipos que se presentaban hacia la mujer. Comúnmente al Grupo Chaski se le relaciona más con sus largometrajes *Gregorio*(1984) y *Juliana*(1988) que tuvieron una gran acogida en su época. Sin embargo, produjeron posteriormente una serie de 10 cortos documentales para la televisión alemana bajo el título de Retratos de Sobrevivencia, que incluyen los filmes *Encuentro de Hombrecitos* (1987), *Margot la del circo* (1987), *Crisanto el Haitiano* (1989), *El taller más grande del mundo* (1990). El caso del Grupo Chaski es un referente primordial en la historia del documental peruano pero también en la forma que dan cuenta de la migración a Lima, el desborde popular y las estrategias que iban formando distintos actores para poder sobrevivir en estas situaciones sociales precarias. En estos términos, se emparenta con los estudios que también se estaban llevando en esas épocas desde las ciencias sociales sobre migrantes, sus formas de auto-organización, sus estrategias culturales y organizativas andinas traídas a un contexto urbano que los desplazaba y marginaba, con planteamientos sobre la formación de una modernidad popular o del sujeto productivo informal al margen del estado (Degregori et al., 1986; Golte y Adams, 1987).

¿Y después de los 80's? ¿qué ocurre con la producción documental en la década de los noventas?¿qué significado para la producción documental los años de la dictadura fujimontesinista?

Post años 80's: el debacle de la producción documental y desplazamiento hacia las ONG's

Como han remarcado varios críticos a partir de la abolición de la ley 19327, un buen número de producciones y productoras vieron truncadas sus realizaciones. Junto con el control de los medios de comunicación y la imposición de un régimen dictatorial por parte de la dupla Alberto Fujimori y su asesor de inteligencia Vladimiro Montesinos, se impuso una nueva constitución, la privatización de entidades estatales y los comienzos de un orden neoliberal con la venia de la mayoría de los grupos económicos de poder. En este contexto de los 90's, la producción documental mermo casi por completo. En el campo del documental, podemos más bien dar cuenta en este periodo de experiencias por parte de realizadores peruanos que comenzaban a producir desde el exterior sus primeros documentales. Se dan algunas de las primeras películas autobiográficas de realizadores que se afincan en el extranjero y que constituyen documentalistas muy destacadas (Godoy, 2013: 129). Godoy se refiere puntualmente a los casos de Mary Jiménez, Juan Alejandro Ramírez, Javier Corcuera y Heddy Honningman. Estos realizadores serian también antecedentes de tendencias posteriores que comenzaran a surgir a partir de los años 2000.

La desaparición de los incentivos que daba la anterior ley 19327 y la constitución de una ley de cine en el año 1993 con características propicias y alineadas a las políticas neoliberales impuestas en el gobierno, dejaron en un principio en vaivén a muchas producciones y por otro lado no se cumplían los montos dispuestos para los fomentos a los premios. Algunos realizadores se fueron trasladando al campo de la producción en video, haciendo trabajos con ONG's, y encargos de productoras o televisoras extranjeras y organismos internacionales. En esta instancia, me permito sugerir que quizás desde estos momentos también se podría trazar una gran cantidad de producciones que si bien son de carácter de videos institucionales constituyen también un acervo de la aproximación a varias temáticas sociales

desde las miradas de las ONG's y organismos internacionales. Incluso varios de los cortometrajistas más conocidos de esta época previa trabajaron dentro de estas instancias, como los casos de Jorge Suarez, Nora de Izcue, Marita Barea y Jose Portugal. Algunas de estas experiencias son aproximaciones a la difusión de conocimientos agrícolas andinos que pueden conectarse con las experiencias que existieron con políticas de desarrollo, pero también hay aproximaciones más lúdicas a las experiencias de los sueños y deseos de jóvenes en esta época así como el empoderamiento de las empleadas domésticas y las luchas por la equidad de género. Acá faltaría explorar una genealogía sobre qué tipo de experiencias documentales van surgiendo dentro de estas entidades y que más adelante generarían proyectos como PRATEC, en donde se hicieron una serie de videos sobre tecnologías andinas. En este rubro, estarían los trabajos que realizaron Maja Tillman junto con Rodrigo Otero Heraud. El trabajo posterior de Otero Heraud ya estaría inmerso en las estéticas y prácticas del documental contemporáneo e incluso de propuestas más experimentales con sus filmes *Andun* (2002) y *Reyno* (2006) que albergan aproximaciones poéticas al poeta Javier Heraud así como un acercamiento onírico y ensayístico a temáticas del paisaje y la cosmovisión andina. Recientemente, ha realizado el documental *Los ojos del camino* (2018), que le da seguimiento al maestro andino (paq'o) Hipólito Peralta Ccama en una travesía poética ensayística por diversos parajes andinos a manera de una metáfora sobre los sentimientos de la cultura y cosmovisión andina hacia la madre tierra, planteándonos varios cuestionamientos sobre nuestra relación con la naturaleza como ser viviente, como eterno acompañante de nuestras vidas.

En este mismo contexto de producciones en diversas ONG's y pequeñas productoras, se daría también los principios de involucramiento con el audiovisual y las formas documentales de destacados realizadores documentales posteriores. Estaría el caso de Fernando Valdivia, reconocido realizador de documentales sobre las problemáticas y vivencias de varias comunidades

indígenas en la Amazonia Peruana, con su participación en los comienzos de la iniciativa en Villa El Salvador del Canal 45 como una experiencia de producción comunitaria en medios de comunicación así como sus vínculos y participación con la productora TVCultura.⁸ A la par, se podría mapear el recorrido del documentalista Ernesto Cabellos, fundador de la reconocida productora Guarango, que tiene como mentor a Stephan Kaspar, uno de los fundadores y pilares del Grupo Chaski. Ambos son importantes trayectorias y vínculos generacionales que aún falta trazar sus relaciones con los contextos cinematográficos e históricos de la época.

Si bien había comenzado a filmar en el Perú desde los finales de los 70's, también habría que localizar en esta coyuntura de los años 90's, el trabajo de John Cohen, músico, fotógrafo y cineasta norteamericano. Si bien viene de una extracción extranjera es un referente importante a considerar especialmente por sus producciones documentales que llevo a cabo en el Perú y que no han sido investigadas. Su primer filme *Q'eros, the shape of survival* (1979) entraría en la denominación de cine etnográfico mito poético con una mirada holística a la comunidad Qéros, al construir una imagen de los Qéros consecuente con su denominación mítica de descendientes directos de los incas, pero que a la vez da cuenta de sus prácticas comunales de lo que el antropólogo John Murra, denomino el archipiélago vertical o el control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía andina. A partir de su interés por las experiencias musicales andinas, explora los mundos de la música y ritual andinos en los documentales, *Mountain Music of Peru* (1984), *Carnival in Qéros* (1990) y las repercusiones sociales en un momento en que se entrecruzaba la violencia política en el país con el fenómeno de músicos andinos migrantes a la metrópoli en el caso del emblemático documental, *Dancing with the Incas* (1991). En su momento de su presentación fue criticado por su postura en un momento en que el grupo de Sendero Luminoso ya había cometido una serie de atrocidades en varias localidades

andinas y atentados en Lima. Sin embargo, este filme maneja una mirada crítica hacia la situación social del momento en el Perú a través de los propios testimonios y experiencias de los cantantes vernaculares que no se muestran en otros documentales de la época.

¿Qué se genera a partir de la transición democrática y la imposición a perpetuidad de un régimen neoliberal?

Nuevas tendencias y transformaciones en el nuevo milenio

A partir del 2000, parece abrirse un campo a partir de las producciones estudiantiles en universidades, institutos y algunas producciones independientes (Bedoya, 2009: 232 ; Godoy, 2013: 107). La apertura que significó el momento de la transición democrática en el Perú junto con la mayor accesibilidad de medios de producción audiovisual, con lo cual poco a poco se iba estableciendo el video digital, abrió el campo a otras propuestas documentales. En esta coyuntura, habría que tomar en cuenta que a la par con una mayor visibilidad del documental en renglones internacionales, se va dando lo que varios autores han denominado un giro subjetivo en el documental. Esta tendencia ya se había comenzado a dar en el contexto anglosajón, el teórico del documental Michael Renov identifica en los años 90's una tendencia de varias producciones que se iban adentrando en temáticas más íntimas y subjetivas en la producción documental. Igualmente otros autores lo identifican dentro del mismo contexto latinoamericano, con una producción principal en el caso de Argentina y Chile pero que va surgiendo en varias otras áreas y producciones en Latinoamérica (Piedras, 2014; Valenzuela, 2011). En el caso peruano, el trabajo de Mauricio Godoy, "Lo autobiográfico en el documental peruano" (2013) investiga varias de estas producciones, sus antecedentes y realizadores en el contexto peruano que se comienza a dar a partir de la primeras dos décadas del siglo XXI.

Esta tendencia de lo autobiográfico constituye una de las más prolíficas en el documental peruano actual, pero es solo parte de algunas de las avenidas que abre la producción documental para la expresión de nuevas perspectivas. Y jóvenes realizadores, que comienzan a tener otros referentes hacia formas del documental contemporáneo como: el falso documental, el metraje encontrado, el documental de compilación, y formas híbridas de lo que ahora se va denominando como la no-ficción. En esta coyuntura, se sitúa también el libro de Ricardo Bedoya "El cine peruano en la era digital" (2015) que presenta un amplio panorama de varias producciones recientes incluyendo muchos documentales con breves reseñas, que pueden ser referencia para posteriores investigaciones. En un reciente número de la revista *Conexiones* (2018), se ha presentado algunos artículos que están tratando de dar cuenta de algunas de las producciones más recientes en el documental peruano que estarían rompiendo esquemas y planteando propuestas híbridas de no-ficción. Dentro de estas nuevas tendencias, se encontrarían una diversidad de trabajos desde aproximaciones a prácticas de metraje encontrado con archivos relacionados al conflicto interno armado en *Camino Barbarie* (Javier Becerra, 2004) y *La Huella* (Tatiana Fuentes, 2012), aproximaciones sensoriales como en *Signo Generador* (Adriana Ugarte, 2010) y *El Operador* (Diana Tupiño, 2017); o propuestas más experimentales entrelazadas con prácticas del video-arte como *Dictado* (Edward de Ybarra, 2016) sobre el conflicto medioambiental en torno al proyecto minero Tía María, Arequipa. Poco a poco van surgiendo algunas iniciativas para explorar el documental peruano, planteando mapeos y posibles indagaciones especialmente a producciones contemporáneas. Sin embargo, como estamos dando cuenta en esta panorámica y genealogía del cine documental peruano aún quedan muchas avenidas y posibles campos por explorar.

Performando el documental en el Perú Contemporáneo

A partir del gobierno de Fujimori se instituye un orden neoliberal que en las primeras décadas del siglo XXI se fue



Cine Documental



enraizando aún más en el tejido social peruano. Los imperativos impuestos por el orden neoliberal en sus impulsos por promover la marca Perú y otras iniciativas de promoción y marketing de marca país en plataformas y diversas campañas en internet así como en la utilización de videos promocionales que incluso fueron caracterizados como documentales, que sería el caso de *Peru, Nebraska* (2011) y algunos de sus secuelas. Brevemente solo daré cuenta de un ámbito en el que he estado investigando sobre los cambios que han incurrido en la historia reciente en el Perú, me refiero a la transformación del sujeto migrante venido a Lima, que se representó en varios documentales y filmes de los 80's, y que también constituyó el interés en varios trabajos en las ciencias sociales en esas épocas, hacia la figura del emprendedor que se ha constituido como referente del sueño peruano a la par con estas tendencias de la Marca Perú, el auge de la gastronomía como estandarte y figura del ethos peruano hasta políticas culturales que se fomentan con la idea de promocionar emprendedores culturales. Esta transformación del sujeto migrante, como estandarte de un nuevo futuro ciudadano que cambiaría las facetas de la Lima oligárquica, hacia el auge del emprendedor como uno de los estandartes del neoliberalismo peruano, se puede trazar a través de una serie de documentales, desde *Encuentro de hombrecitos* (1983) del grupo Chaski, pasando por el documental *Sueños Lejanos* (2003) de uno de los integrantes de este grupo, revisitando la vida de los personajes de este previo filme, 20 años después, posterior a la debacle de la dictadura fujimorista. Posteriormente en el 2010, como parte de una serie de documentales sobre figuras artísticas, el colectivo Mercado Central produce el cortometraje *Vine cargando mi Arpa* (2010), que da cuenta de la figura artística de Laurita Pacheco, una cantante de folclor andino y arpista, que también ha sido migrante pero que su presencia y accionar ya se va encarnando en la concepción del emprendedor peruano.

Lo interesante es que en el contexto peruano actual se han dado también otras producciones como *Sigo Siendo* (2013), del

documentalista Javier Corcuera, que tuvo una gran acogida de público en salas comerciales y en varios medios sociales y más recientemente podríamos considerar a *La Hija de la Laguna* (2015) de Ernesto Cabellos como otra instancia documental reciente que promueven miradas críticas a las imposiciones del neoliberalismo en el contexto peruano pero desde posicionamientos a diferentes problemáticas y actores sociales. Ambas han tenido presentaciones en salas comerciales, quizás no con la misma amplitud, pero igualmente han aparecido en diferentes programas televisivos y notas de prensa.

¿Cómo performan estas producciones documentales recientes en la esfera mediática peruana o en la esfera pública peruana? El hecho que por una parte el documental de Corcuera, *Sigo Siendo*, haya tenido una programación y exhibición en salas comerciales en Lima, ha abierto un campo para el documental en ciertos cines comerciales. *La Hija de la Laguna*, con una temática que toca el tema de los conflictos por el proyecto minero Conga en Cajamarca también ha podido mostrarse, aun con ciertos contratiempos y censuras, en algunas salas comerciales, pero incluso ahora ha podido presentarse en Netflix. Todos estos son ámbitos que señalan hacia un carácter de performatividad del propio documental peruano dentro de la esfera mediática peruana e incluso internacional. Estos recientes ejemplos nos zambullen en algunos de las problemáticas menos discutidas pero principales de la producción documental, los temas de la circulación, distribución y construcción de audiencias. Si el propio cine peruano de ficción tiene grandes contratiempos para poder presentarse en salas comerciales, ¿Cuáles son entonces los canales posibles para los documentales peruanos? ¿Cuál es el rol de festivales e iniciativas alternativas para la presentación y circulación del documental en el Perú? Nuevamente, a diferencia de recientes iniciativas de investigación en países cercanos en el ámbito latinoamericano (Ver *Revista Cine Documental*, número 18, 2018), no existen

aproximaciones que investiguen estos campos de los festivales y circulación del documental en el contexto peruano.

A modo de conclusión y propuesta a futuro

A partir de la experiencias de los cursos implementados en la Maestría en Antropología Visual en su línea documental, llevamos a cabo en el año 2015 un *Seminario Internacional Prácticas y Nuevas Perspectivas en el Cine Documental Peruano y Latinoamericano*, donde se llegaron a presentar una diversa gama de ponencias. Este evento se pensó como una plataforma para ir avanzando en la posibilidad de conformar un posible archivo de cine documental peruano, como una plataforma de web interactiva, que recoja algunas de las pocas iniciativas existentes que ya se están llevando a cabo en el Perú relacionados al cine documental, pero a la vez se vaya fomentando la constitución de un archivo digital que no solo incorpore la diversidad de tendencias, realizadores y temáticas del cine documental peruano, sino que albergue una serie de materiales de archivo relacionados a la historia y práctica del documental. La idea de este Proyecto ADOC- Archivo del Cine Documental Peruano es incentivar la investigación sobre el cine documental peruano y su importancia como una práctica íntimamente ligada a las problemáticas sociales y culturales en el Perú contemporáneo. El rol de un archivo documental peruano constituye no solo un acto de preservación e investigación social de un patrimonio audiovisual en vías de desaparición sino también un espacio para la apertura y reconocimiento de la diversidad de miradas, imágenes, voces y subjetividades que han sido recogidas por la historia del cine documental peruano.⁹

Bibliografía

Arango, Marina. (2015) "Política de protección y Salvaguardia del Patrimonio Audiovisual. Ministerio de Cultura, Colombia". (DVD) Trabajo presentado al *Seminario Regional Preservación y valoración del Patrimonio Audiovisual en América Latina*, 9 al 11

de setiembre de 2015. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú.

Arenillas, María Guadalupe y Michael J. Lazzara (eds.) (2016), *Latin American Documentary Film in the New Millenium*. New York: Palgrave Macmillan

Bedoya, Ricardo (1995), *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima

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

Bedoya, Ricardo (2003), "Manuel Chambi y los documentales del Cusco". En Paranaguá, P. (editor) *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra

Bedoya, Ricardo (2015) *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima

Carbone, G. (2007), *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima

Degregori, Ivan, Nicolás Lynch Gamero y Cecilia Blondet (1986), *Conquistadores de un nuevo mundo : de invasores a ciudadanos en San Martín de Porres*. Lima: IEP

García Miranda, Nelson (2013), *Cuando el cine era una fiesta: La producción de la Ley Nº 19327*, Violeta Núñez Gorriti Ed., Lima.

Godoy, Mauricio (2013), *180 gira mi cámara: Lo autobiográfico en el documental peruano*. Lima: Departamento Académico de Comunicaciones, PUCP

Godoy, Mauricio (ed.)(2018), *Revista Conexiones*,

Golte, Jürgen y Norma Adams (1990), *Los Caballos de Troya de los Invasores: Estrategias Campesinas en la Conquista de la Gran Lima*. Lima: IEP

De la Cadena, Marisol (2004), *Indígenas Mestizos: Raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP

Keldjian, Julieta (2015). "Práctica fílmica amateur y la proyección comunitaria, Universidad Católica del Uruguay". (DVD) Trabajo presentado al *Seminario Regional Preservación y valoración del Patrimonio Audiovisual en América Latina*, 9 al 11 de setiembre de 2015. Lima : Pontificia Universidad Católica del

Perú

León Frías, Issac (2013), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima

Matos Mar, José. (1984), *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: IEP

Paranaguá, P. (2003), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra

Patiño Ospina, Sandra Carolina. (2009) *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

Peirano, María Paz y Mariana Amieva (eds.) (2018) "Dossier: Encuentros en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano" en *Revista Cine Documental*, Número 18, Año 2018
<http://revista.cinedocumental.com.ar/indice-18/>

Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós

Poole, Deborah (2000), *Visión, Raza y Modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo

Quinteros, Alonso (2015), "Sueños Peruanos I: De imágenes migrantes a figuras emprendedoras en el documental peruano" En: *Revista Chilena de Antropología*

Visual, Número. XXIV. http://www.rchav.cl/index_24.html

Renov, Michael (2004), *The subject of documentary*. Minneapolis: The University of Minnesota Press

Roca, Lourdes. (2015) "Investigación, documentación y fuentes audiovisuales, Instituto Mora, México". (DVD) Trabajo presentado al *Seminario Regional Preservación y valoración del Patrimonio Audiovisual en América Latina*, 9 al 11 de setiembre de 2015. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú

Ruffinelli, J. (2012) *América Latina en 130 documentales*. Chile: Uqbar Editores

Santivañez, Stella del Rocío. (2010) "La generación del 60 y el cine del grupo Chaski". En: *Debates en Sociología*, 35:95-106.

Seguí, Isabel (2016), "Cine-Testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano", en *Revista Cine Documental*, Número 13 - Año 2016.

<http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-testimonio-saturnino-huillca-estrella-del-documental-revolucionario-peruano/>

Soto, Tzutzumatzin (2015). "Memorias familiares como patrimonio nacional cinematográfico, Cineteca Nacional, México". (DVD) Trabajo presentado al *Seminario Regional Preservación y valoración del Patrimonio Audiovisual en América Latina*, 9 al 11 de setiembre de 2015. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú.

Valenzuela, V. (2011). "Giro subjetivo en el documental latinoamericano" , *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2018-10-01] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>

Yudice, George.(1992), "Testimonio y Concientización". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, no. 36

Notas

¹ En una versión más larga de este trabajo, se han propuesto posibles áreas de exploración a partir de temáticas puntuales que congregan varios documentales y practicas documentales en estas primeras décadas del siglo XXI.

² León Frías (2013) en su estudio sobre el nuevo cine latinoamericano ya menciona este desfase del cine peruano con esta tendencia que se va formando en el continente.

³ Esta es una galería comercial en el centro de Lima con múltiples stands donde se puede encontrar desde los últimos modelos de jeans y zapatillas de marcas reconocidas hasta copias de DVD's y Blue-ray de los estrenos comerciales más recientes.

⁴ Cuando se llegaron a presentar en Lima, José María Arguedas los catalogo como filmes de gesta, refiriéndose a la gesta de una cinematografía netamente peruana.

⁵ En su artículo sobre la figura del dirigente campesino Saturnino Huillca como protagonista en una serie de películas, Isabel Seguí explora algunas de estas vinculaciones y participaciones de realizadores peruanos y bolivianos en la producción del filme *Jatun Auk'a* (*El Enemigo Principal*,1974) de Jorge Sanjines.

⁶ Seguí (2016) recoge en una entrevista a Nora de Izcue donde destaca la

importancia de la participación en la postproducción de los profesionales de ICAIC, tanto la editora Mirita Lores y el especialista en fotomontaje Pepín Rodríguez, quien pertenecía al equipo de Santiago Álvarez.

⁷ Le agradezco a la investigadora Isabel Seguí por remitirme a esta figura del Aparapita tan arraigada en discusiones sobre la literatura boliviana.

⁸ El trabajo de Fernando Valdivia merece una investigación amplia tanto por sus varias producciones enfocadas en la amazonia peruana así como las recientes experiencias del proyecto Escuela de Cine Amazónico, en Pucallpa. Recientemente, ha publicado un artículo: "Amazonia, los caminos hacia la autorrepresentación indígena en el cine peruano", en la Revista *La Otra Cosecha*, Numero 1- Año 2018, que es una publicación autogestionada por el Colectivo Maizal enfocado en el Cine y Video Comunitario en NuestraAmérica.

⁹ Una discusión de las posibilidades del Proyecto ADOC se presentó en el Seminario Antropología y Archivo en la Era Digital: usos emergentes de los audiovisual con la ponencia: "La (im)posibilidad de un archivo de cine documental peruano" (Noviembre 17, 2017). En proceso de publicación.