

LAS FORMAS POLÍTICAS EN EL CINE DOCUMENTAL PERUANO
THE POLITICAL FORMS IN THE PERUVIAN DOCUMENTARY CINEMA

Mónica Delgado¹

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

monica.delgado1@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-1203-8634>

RESUMEN

En algunos momentos de la historia del cine peruano, el documental asumió una posición desde un montaje de carácter político, desde su expresividad. A través de tres films se describe este tipo de montaje. El primero, el cortometraje Sin título (1974) de Carlos Ferrand, que significó un paréntesis del montaje convencional del documental local para dar cuenta de una experiencia social. Luego, Runan Caycu (1973) de Nora de Izcue, muestra un punto de inflexión por medio de la puesta en escena y representación de los personajes y el poder del montaje desde el material de archivo. Finalmente, La Huella (2012), cortometraje de Tatiana Fuentes Sadowski, que también propone un montaje dialéctico a través de un concepto citado por Jacques Rancière: «la tensión sin resolución».

1 Doctoranda en Historia del Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estudió Comunicación Social con especialidad en Periodismo y es Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales por la misma casa de estudios. Es cinéfila y crítica de cine. Ha brindado conferencias y talleres sobre cine peruano y experimental en países como Argentina, Colombia, Chile, Ecuador, México y Perú. Actualmente es fundadora y directora de Desistfilm, revista especializada en cine independiente y experimental. También es columnista en Wayka.pe. En 2020 publicó su libro *María Wiese en Amauta. Los orígenes de la crítica de cine en el Perú*.

PALABRAS CLAVE

Cine político, montaje, estética, política.

ABSTRACT

At some moments in the history of Peruvian cinema, the documentary assumed a position from a montage of a political nature, from its expressiveness. Through three films this type of montage is described. The first, the short film *Untitled* (1974) by Carlos Ferrand, which meant a break from the conventional staging of the local documentary to account for a social experience. Then, *Runan Caycu* (1973) by Nora de Izcue shows a turning point through the staging and representation of the characters and the power of montage from archive material. Finally, *La Huella* (2012), a short film by Tatiana Fuentes Sadowski, which also proposes a dialectical montage through a concept cited by Jacques Rancière: «tension without resolution».

KEYWORDS

Political cinema, montage, aesthetics, politics.

Cuando intentamos problematizar la relación entre cine y política en el Perú, ya sea identificando un corpus concreto de filmes o rastreando algunos motivos de estilo o de puesta en escena (ficción o documental); siempre caemos en cuenta que nos remitimos a temas o a los contextos que lo indujeron. Es decir, a sus narrativas. Algunos ejemplos de ello: la violencia política de los años ochenta y noventa, la corrupción de los poderes del Estado, la crisis de la izquierda o las tesis sobre la reforma agraria.

O algo aún peor; se atribuye un tipo de intención estrictamente política, al optar narrar o descifrar este tipo de temas en sí, que buscan indagar cuestiones históricas y sociales en el Perú. Es decir, se suele pensar lo político como un gran ámbito temático, de historias y argumentos desde dogmas, como evidencia de posiciones, movimientos, militancias o resistencias (sobre todo de izquierdas) o a desarrollos visuales más reporteriles o periodísticos.

Sin embargo, también está la posibilidad de que el cine político sea concebido desde un concepto viejo de ideología, desde su desacreditación, como condensado de dogmas caducos. Cuando el término es mucho más amplio, como una búsqueda crítica de fundamentos de verdad y de realidad en el entorno, sobre todo marcado por los agentes o estamentos institucionales de poder. Por ello, cada vez que intentamos afrontar desde categorías la existencia de un cine de influjo político en el Perú, el ejercicio suele ser reduccionista, desde aquello que se llama «cine de izquierdas», «documental de denuncia» o «cine militante».

Si comparamos nuestras experiencias audiovisuales con los filmes surgidos del activismo o militancia en los años sesenta y setenta, el cine político es pensado, por ejemplo, solo desde los procesos comunitarios del llamado Tercer Cine de Octavio Getino y Fernando Solanas (*La hora de los hornos*), o del cine imperfecto del cubano Julio García Espinosa. En Perú apenas asoma el impulso del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) del gobierno de Juan Velasco Alvarado, los films posteriores de Federico García, Luis Figueroa, Marianne Eyde, o la presencia de un colectivo de izquierdas como el de Liberación sin Rodeos, formado por Carlos Ferrand, Nenée Herrera, Marcela Robles, Raúl Gallegos y Pedro Neira. Luego, aparecen interrogantes recientes como las propuestas discursivas documentales sobre el conflicto interno, o las propuestas de recuperación de memoria como *Desde el lado del corazón* (2013) de Francisco Adrianzén, *La revolución y la tierra* (2018) de Gonzalo Benavente, o *Hugo Blanco, Río Profundo* (2019) de Malena Martínez.

Es decir, esta perspectiva del cine político permitiría abordarlo, por un lado, como dogma o militancia «temática» o narrativa (aspecto que menos nos interesa); y por otro, desde la apuesta estética que invita a repensar no solo los roles de los sujetos políticos que los pueblan sino sobre el mismo lenguaje del cine como territorio o espacio puesto en constante dialéctica.

Aquí podría funcionar la definición de política en relación a la estética de Jacques Rancière como la reconfiguración de la:

(...) división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este

proceso de creación de disensos constituye una estética de la política, que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como «estatización de la política». (2005, p. 15)

Y en este sentido, ¿cuál sería el tipo de cine (peruano) que interviene en esta «división de lo sensible» y la reconfigura? ¿Qué películas se han propuesto desde esta estética de la política?

Rancière ha señalado que:

(...) el arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. (2005, p. 15)

Recordemos que Rancière habla de tres tipos de distancias: entre cine y arte, cine y política, y cine y teoría. Mencionadas estas dos categorías: la distancia con las funciones de representación y la visibilidad de lo ausente, y partir de tres films; establecemos un paralelo que intenta mostrar cómo en el cine peruano se optó por un montaje distinto, una estética de la política. Una estética capaz de reflejar una lucha política desde las formas y expresiones. En *Las distancias del cine*, Rancière sostiene que:

(...) detrás de las puestas en escena que el cine puede proponer sobre la promesa o la traición de una experiencia histórica, está la política que se interesa en la relación propia del arte de las imágenes en movimiento con las historias que cuenta o los procesos que instruye; está su manera de reducir los topoi narrativos o dialécticos al marco plano de la pantalla y a la manera como en ella se despliega el espacio y vibra la luz. (2012, p. 120)

Esta relación del arte con las historias que se cuentan en los márgenes del film, es lo que procedemos a identificar.

Un primer ejemplo consciente aparece en los cortometrajes del colectivo Liberación sin rodeos, surgido a finales de los años sesenta y formado por profesionales que vivían en el extranjero y que regresaron a Perú debido a diversos contextos, como el de Mayo del 68. La motivación principal de este grupo fue explorar los recursos audiovisuales desde una mirada etnográfica y antropológica. Los integrantes

del Grupo Liberación sin rodeos exploraron con aliento marxista, entre ficción y documental, alejados de sentimientos panfletarios, para crear representaciones poéticas de las realidades culturales que abordaron: andinas, amazónicas y afroperuanas. *Sin Título* (inicios de los años 70) es el primer cortometraje realizado por Carlos Ferrand, quien decidió dejarlo sin nombre, sin sonido y sin créditos. Decisiones que tomó por el absoluto peso de la realidad que filmó: «un hombre viejo de orígenes andinos, que trabaja como cargador, sosteniendo con su frente el peso de su yugo», señala la crítica de cine Ivonne Sheen (2018), sobre uno de los trabajos de este colectivo y que no ha tenido casi visionados en el país. Menciono este corto porque no solo propone un modo de traducir una experiencia social al negar un montaje convencional del cine, sino por la decisión de distanciarse de la abstracción usual de este tipo de documentales de «cine directo», donde solo tiene valor el registro —casi sin intervenciones— sobre esa realidad que se intenta retratar. Sin embargo, hay una mirada o una posición extrapolada al lugar mismo de la cámara y del registro.

«Este corto de hombres cargadores, me robó la voz, ya que esa presencia de la gente explotada no requería narración, música, título, ya que era imposible de representar dentro de una manera clásica, por eso elegimos esa forma, la del silencio», dijo Carlos Ferrand en una conferencia durante su reciente visita a Lima en 2018. «Ver a estos cargadores es ver 16 minutos de meditación sobre la explotación», agregó al explicar que se trata de un film difícil porque tuvieron que lidiar con un espectador, sobre todo limeño, que no quería mirar. Y la voz a la que se refiere, no es más que el proceso de montaje, y de la opción que eligió al mostrar las imágenes desnudas, desde una finalidad observacional y que luce provocadora en su forma extrema para el contexto peruano de poca difusión de un cine de la experimentación, del gobierno militar (a pesar que algunos trabajos de este colectivo se hicieron bajo el impulso del Sinamos) y de inicios de los setenta, sin sonido, sin créditos, sin aparente autoría, como si se tratara de un fragmento arrojado a la vida.

Este «hacer visible algo que no lo era» emerge como chocante. En esta puesta en escena, donde hay una urgencia de que el espectador pueda ser consciente de esta normalización de la explotación, al ver a estas personas como parte de un paisaje urbano, donde la gente que

rodea a estos cargadores, mulas humanas, no parece percibido este rol perpetuado de campesinos o demás ciudadanos excluidos, en este Perú de inicios de los setenta. Es cotidiana esta subyugación, y da igual si lo que vemos es a niños, adolescentes, adultos o ancianos llevar como si fueran pesadas alforjas, enormes cajas, maderas, sacos de papas o fardos de pesadez imaginable, que empujan a estos cuerpos a seguir doblados en una nueva forma física innata.

Sin título es uno de los pocos films peruanos donde estos cuerpos en idas y venidas adquieren una dimensión abstracta, sin oportunidad de colapsar antes esos bultos cotidianos, que traen y llevan por unos soles. Aparece el mecanismo de registro, de seguimiento a un grupo de cargador, desde una distancia particular, que permite verlos de cuerpo entero caminando, en medio de calles, mercados y avenidas. Y también aparece la decisión del montaje, de construir un ritmo basado en la seguidilla de viajes, de hombres que vienen y van, en un vaivén rítmico. Y, por otro lado, esta observación distanciada, que quiere denunciar, es decir, transmitir tal cual una figura del explotado, los exime de una agencia, donde no tienen voz —a diferencia del corto *El Cargador* (1973) de Luis Figueroa, donde el protagonista Gregorio Condori Mamani narra su día a día de supervivencia en relación a la realidad de los pueblos sometidos donde convive—. A partir de esta observación, de una acción totalmente entregada al trabajo y subsistencia, informal y mal pagada, los hombres se vuelven herramientas o máquinas, condenados a este ritmo diario. La intención de denuncia permite la ilusión de ver máquinas, o seres deshumanizados.

El colectivo Liberación sin rodeos, quizás por la posibilidad que tuvo de empaparse no solo de la escena cinematográfica internacional, debido a los estudios en el extranjero que pudieron realizar algunos de sus miembros, y por proponer también una relación con las corrientes documentales en tiempos del holandés Joris Ivens, puede verse como un punto de inflexión en un entorno del cine donde no había que romper nada, y que estaba sometido al facilismo del noticiero o de los reportajes sobre culturas prehispánicas que ya asomaban gracias a la ley N° 19327. Es decir, no existía una propuesta estética pensada desde los dispositivos del documental en sí, pese a los esfuerzos de la Escuela del Cusco a finales de los años cincuenta o pese a las acciones del Sinamos, con

films como *Runan Caycu* (1973) de Nora de Izcue. Y tampoco hubo la necesidad de establecer un punto de quiebre en un entorno creativo y de experimento desértico. La inflexión asoma también en la actualidad, cuando se le ve en perspectiva con otros cortos o largos documentales realizados en aquellos años.

Runan Caycu es otro film que se volvió un punto de inflexión en las formas cinematográficas en el contexto peruano, pero considero que muchos pasajes de su puesta en escena tienen contradicciones, que su intención en el montaje no fue plenamente consciente. Por un lado, el rostro en primer plano de Saturnino Huilca, dirigente de sindicatos en Cusco y que se volvió una figura de la lucha campesina, mientras habla a la cámara en quechua, hizo visible a un personaje hasta ese momento inédito en la pantalla grande. Y, por otro lado, mientras se desarrolla el film, parece que se intentara, a través de estas imágenes, poner en tela de juicio la causa que se defiende.

Censurado por el gobierno militar de Velasco Alvarado, pese a tener al inicio el visto de los estamentos de control y difusión, por expresar de modo crudo la exclusión y pobreza de las comunidades campesinas, donde el gobierno y estado tenían también su cuota de responsabilidad. El mediometraje es una síntesis de dos estilos documentales, el del testimonio —la voz de Huilca se oye durante casi todo el metraje, aunque la «traduce» a la vez una voz en off en español, que resulta paradójico o que confirma a quién o quiénes se dirige el film— y el del documental de archivo, que recupera la memoria periodística y fotográfica de aquellos años, como soporte a lo expresado. *Runan Caycu* abandona el exotismo y la foto postal como vehículos para mostrar a los sujetos andinos, y les da agencia, aunque esta luzca engañosa en la misma puesta en escena en sí, con la traducción mencionada, pero también con la perspectiva que se le da al «liderazgo cusqueño», a partir de tomas estáticas o de campesinos sentados a la espera de algo que no llega, o desde su intención de apostar por una tesis de lo mesiánico. Es decir, concentra este punto de inflexión en su puesta en escena, en el registro mismo de la exclusión, en cómo se representan a los campesinos, hombres y mujeres, y en el poder del montaje desde el material de archivo para mostrar desde un pasado reciente la memoria de esta colectividad en efervescencia.

En *Runan Caycu*, como en *Sin título* o *El cargador*, también hay una intención de registrar la labor de estos estibadores como pongos del siglo XXI, como muestra de una vigencia de servilismo, totalmente asumido como una cotidianidad, donde no hay lugar para ver este tipo de labor como hostil o incómoda. Sin embargo, el film de Nora de Izcue va más allá, ya que también se propone desde una tensión o dialéctica desde el montaje elegido, es un estar o no estar con la causa campesina, donde por momentos algunas palabras de los intertítulos o el modo en que se muestran las declaraciones de los dirigentes, también le dieran responsabilidad a los mismos campesinos por un liderazgo engañoso, y donde hay declaraciones en contra de la izquierda como agitadores o como entes disruptivos de las luchas agrarias —muy coherente si recordamos la naturaleza ideológica del gobierno militar de turno y de la reacción de los partidos de izquierda ante las primeras acciones de Velasco en el poder—.

En *Las distancias del cine*, Rancière toma como ejemplo el film de los cineastas Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *De la nube a la resistencia* (1979), para explicar su noción de política de las películas. Se trata de una película donde los franceses toman dos textos de Cesare Pavese (2001), *Diálogos con Leucò*, basados en la mitología clásica, y un fragmento de *La luna y la hoguera*, para hacerlos «interactuar» en una puesta en escena dialéctica, plena de conversaciones que conforman precisamente este punto de inflexión, ya que Rancière sostiene que los dos textos en la pantalla desarrollan una forma posbrechtiana, donde proponen una tensión sin resolución y que define como la sustitución del análisis marxista de los mecanismos de emancipación (Brecht) por un examen de sus paradojas o imposibilidades:

Sólo se trata de construir como espectador la lógica de lo que vemos en la pantalla e inscribirla en una historia de las relaciones entre las formas sensibles que nos presenta el cine y las promesas políticas que les permite expresar. (2012, p. 107)

En esta lógica, si bien, el nivel expresivo de los cortos peruanos analizados en este artículo no llegan a este nivel racional de diálogo a través del montaje, sí aparece esta «tensión sin resolución», donde afloran estas paradojas.

En una entrevista para la página Cine y Filosofía, Jacques Rancière menciona que la política en el cine no aparece en la denuncia, sino en

el montaje, aunque en sí no es un recurso meramente cinematográfico, ya que toma estas formas de fragmentación del teatro, para quebrar el relato realista dramático en pequeños episodios y construir una idea de unidad. Usualmente, entendemos la política del cine como «como aquello de lo que habla un filme —la historia de un movimiento o un conflicto, la revelación de una situación de sufrimiento o injusticia—» (2014); sin embargo, la reflexión del filósofo francés nos ayuda a configurar otro sentido común sobre este efecto transformador para lograr prácticas pensables desde las elecciones del montaje.

La Huella (2012), cortometraje de Tatiana Fuentes Sadowski, podría ser uno de los pocos trabajos en el cine peruano que trabaja de manera consciente este diálogo y montaje dialéctico, al mostrar desde el montaje esta tensión sin resolución, al plasmar una reflexión sobre la imposibilidad de la representación, la insatisfacción del fragmento desde el contexto de la violencia interna, según testimonios y vestigios de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

En *La Huella* hay una propuesta de montaje dialéctico, a partir de archivos fotográficos que mezclan la memoria de la cineasta y la de José Pablo Baraybar, en ese entonces jefe del equipo de medicina forense. La cineasta plantea esta reconstrucción de la memoria desde el fragmento y desde el fuera de campo constante, como reflejo de una realidad inasible, sobre todo porque a estas alturas del siglo siguen cientos de personas desaparecidas y familias sin hallar a sus familiares.

El tono del film, fragmentado, es guiado por una voz en off de una mujer extranjera que distancia un poco más el intento de cercanía con una realidad por recomponer. De fondo, Tatiana Fuentes coloca ruidos y sonidos en apariencia ajenos a este universo de blancos y negros, de rostros mirando a la cámara —tanto de víctimas como de miembros de las FF. AA., Sendero Luminoso o del MRTA, tomados del archivo de la Comisión de la Verdad—, de lutos y desaliento, de mujeres aferradas a ataúdes llorando a sus muertos: brasas, riachuelos, viento. Al montaje de fotos, que resumen el tiempo detenido y el montaje sonoro que habla de un espacio posible, de naturaleza y quietud, mostrando con ellos hasta tres o cuatro vías narrativas, que se fusionan, se repelen, se tensan: la voz, el sonido ambiental, las dos reflexiones y los registros fotográficos. *La Huella* busca problematizar este desconcierto

y sensación de la imposibilidad de la reconciliación como pregunta o interpelación.

Rancière indica en *Las distancias del cine* que no existe una sola política del cine, sino figuras simbólicas por medio de las cuales el cine se acerca a la política, y es precisamente mediante estos tres ejemplos, tanto de *Sin título*, *Runan Caycu* y *La Huella* que en el cine peruano podemos detectar este tipo de aproximación a la aporía de la emancipación, desde las formas mismas del lenguaje del cine que irrumpen dejando de lado la convención del montaje, y donde el contexto cumple un rol capital (la reforma agraria, la explotación campesina, o la violencia política), pero que no es determinante como tema o argumento en sí, sino en la elección de las formas de la tensión sin resolución que eligen estos documentalistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adriánzén, Francisco (Dir.). (2013). *Desde el lado del corazón* [Película]. Coproducción: Mapa Comunicaciones SAC y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)
- Benavente, Gonzalo (Dir.). (2018). *La revolución y la tierra* [Película]. Animálita, Autocinema Films, Beбето Films
- Ferrand, Carlos (Dir.). (1974). *Sin título* [Cortometraje]. Sistema Nacional de Movilización Social, SINAMOS.
- Figueroa, Luis (Dir.). (1974). *El Cargador* [Película]. Pukara
- Fuentes Sadowski, Tatiana (Dir.). (2012). *La Huella* [Película]. Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains.
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando (Dirs.). *La hora de los hornos* [Película]. Grupo Cine Liberacion, Solanas Productions
- Izcue, Nora de (Dir.). (1973). *Runan Caycu* [Película]. Sistema Nacional de Movilización Social, SINAMOS, ICAIC.
- Martínez, Malena (Dir.). (2019). *Hugo Blanco, Río Profundo* [Documental]. Cerro AzulFilms.

- Pavese, Cesare. (2001). *Diálogos con Leucó*. España: Tusquets Editores.
- Rancière, Jacques. (2012). *Las distancias del cine. Las políticas del cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rancière, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, Jacques. (2014). *La política del cine no es la denuncia, es el montaje. De Méliès a Pedro Costa*. [Vídeo] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CJa8pR7gDUw>
- Sheen, Ivonne. (2018). *Poesía y política. Carlos Ferrand y el Grupo Liberación sin rodeos*. Desistfilm. Recuperado el 19 de febrero de 2020: <http://desistfilm.com/poesia-y-politica-carlos-ferrand-y-el-grupo-liberacion-sin-rodeos/>
- Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle (Dirs). (1979). *De la nube a la resistencia* [Película]. Coproducción: Italia-Alemania del Oeste (RFA)-Francia, Raidue, Straub-Huillet, Institut National de l'Audiovisuel, Janus Film und Fernsehen, Artificial Eye.