

laFuga

Redefinir desde la negación

Un proyecto capilar sobre la no ficción peruana

Por Mauricio Godoy, Viola Varotto

Tags | Cine documental | No ficción | Arte y sociedad | Historia | Estudio cultural | Perú

Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP, Lima, Perú. Profesor-investigador y realizador audiovisual. Su trabajo se desarrolla en contextos interdisciplinarios y colaborativos, integrando áreas del audiovisual, la antropología y las artes escénicas. En su investigación desarrolla aspectos tanto teóricos como prácticos, resaltando la experimentación con metodologías etnográficas y audiovisuales dentro de la antropología visual.

No ficción, redefinir desde la negación

Históricamente en el Perú las investigaciones y los estudios alrededor de la producción audiovisual se han enfocado en la ficción, mayoritariamente largometrajes y cortometrajes, realizados en celuloide, dejando de lado el universo documental, los filmes de mediometraje y el uso del video. Es por ello que en una sociedad tan canónica y conservadora como la peruana, investigaciones como *No ficción, redefinir desde la negación*, no hace mucho eran impensables, pero ¿la producción que transgrede el canon es reciente o tiene décadas, pero no ha habido análisis ni estudios? ¿Es posible mapear los antecedentes de esta hibridez transgenérica? ¿Cuál es el aporte de la producción audiovisual contemporánea peruana en el territorio del arte, del cine y del mercado?

El apremio inicial del proyecto *No ficción, redefinir desde la negación* ha sido una exigencia un tanto indeterminada y dictada por ordenar casi una década de trabajo sobre cinematografía documental en el contexto peruano académico y no académico. Durante una entrevista realizada en el marco del proyecto en mayo de 2019 vía Skype, Iván Pinto describió nuestra labor como “un debate bastante fino y particular, que estaría buscando una salida a un problema actual como es el de la imagen contemporánea”; sostendrá todavía más adelante durante nuestra conversación, que lo que se está enfrentado es en realidad un problema epistémico, un problema que nos pone constante e insistente delante de la pregunta ¿cómo producir, a partir de la indefinición, de la indeterminación, de las contaminaciones, un conocimiento?

En cuanto investigadores decidimos atacar la relación entre el cine contemporáneo, el documental tradicional y el documental expandido, la no ficción, el cine experimental, el arte contemporáneo, además del mercado, el uso del lenguaje y del espacio y la gestión cultural, desglosando los límites entre lo cinematográfico y lo televisivo, el video arte y nuevas formas de producción audiovisual que se han ido diluyendo paulatinamente. Las posibilidades que se nos están dando para recuperar, describir, incluir, desempolvar, crear –y miles de otros gestos que hemos tenido para con el material a nuestro alcance– gracias a los fondos estatales del primer concurso de Investigación sobre Cinematografía y Audiovisual de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Otros Medios (DAFO) del Ministerio de Cultura del Perú del año 2018, son impagables.

Auto representación: el uso de soportes hegemónicos en América Latina, del Super8 al Instagram pasando por el Portapak

En el contexto contemporáneo global, las taxonomías y los sistemas de clasificación establecidos por el sistema hegemónico occidental, blanco, masculino, heterosexual y disciplinado (Foucault, 2003, p.190) ya no responden a las necesidades de la ciudadanía hiperconectada y que se mueve desde los sures del mundo empujando procesos de descolonización y depatriarcalización. Se podría decir que

este movimiento al que nos referimos, que es a la vez un movimiento de ideas que reúne a una colectividad en la red y un movimiento geográfico que desplaza millones de personas¹ genera un desequilibrio en el orden de las políticas internas y, en un sentido más agrandado, en el antiguo bloque occidente-oriente o norte-sur.

Todos los movimientos espontáneos de matriz autogestionada² nacieron y siguen naciendo hoy en día por medio de la concentración y la capacidad de convocar que permiten las redes sociales, aunque debilitados por la crisis mundial de 2020 desatada por la expansión del COVID-19 que nos ha obligado al aislamiento social. Todos ellos persiguieron el objetivo de luchar contra la injusticia social, a favor de la independencia, el cambio y la autodeterminación, a demostración de que la representatividad fracasó y “la política está ahí, frente a nuestros ojos, lista para ser adoptada” (Steyerl, 2012, p.105). Es así que, si la crisis de la representatividad a favor de una auto-representación que facilitan los medios de comunicación masiva, invade todos los ámbitos de la sociedad civil, es lógico y consecuente pensar que esta “actitud deconstructiva” haya llegado también a la esfera de la imagen en movimiento, de la crítica³ de las organizaciones culturales, del cine y el audiovisual, del arte en general.

El contexto histórico en el que vivió América Latina a partir de la segunda mitad de la década del sesenta, inauguró un periodo de guerrillas en oposición a las dictaduras militares en varios países del continente latinoamericano. Este fue el terreno sobre el cual se desarrollaron las prácticas artísticas de cada país. Las experiencias revolucionarias, o los llamados procesos de liberación, generaron a finales de la década del sesenta experiencias colectivas como la del *Grupo Cine Liberación* fundado por Getino, Solanas y Vallejo en Argentina, el cual marcó un hito para la relación directa entre el cine y el acto ideológico: la propuesta del colectivo fue, en un sentido muy estricto, un llamado a las armas⁴.

Un antecedente que ayude a entender el tono de una serie de manifiestos que surgieron luego (y no solo en el cine sino también en las vanguardias a nivel mundial) quizá haya sido el *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade; en ello “lo que era una práctica considerada salvaje por la cultura europea occidental, el canibalismo, era retomada, reivindicada, propuesta como herramienta simbólica y cultural. (...) De Andrade propone deglutar las tradiciones culturales europeas con el cuerpo brasileño, para dar lugar a una cultura propia, a una independencia real”⁵ En las décadas de los sesenta y setenta aparecerán *Eztétyka del hambre* de Glauber Rocha (2011, p.29) en Brasil, *Hacia un tercer cine* (1969) de Getino y Solanas en Argentina y *¿Qué es la porno-miseria?* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo en Colombia.

Hasta la llegada del video, sobre el cual nos detendremos más adelante, fue el Super 8 la “válvula de escape” (Vásquez Mantecón, 2017, p.33), circunscrita a un contexto histórico muy específico y por las dificultades de mapear y limitar en su circulación (el cartucho se revelaba en las farmacias y era comúnmente usado para filmar inocentes reuniones familiares, vacaciones y momentos de privados de familias adineradas). Es cierto que los exponentes de los manifiestos más críticos hacia la hegemonía en el campo del cine usaron el soporte filmico, tanto *Agarrando pueblo* (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1978), como *Antonio das mortes* (Glauber Rocha, 1969) y *La hora de los hornos* fueron filmadas entre 16 y 35 mm, y esto porque la política se hacía desde el cine-celuloide militante proyectado en fábricas y sindicatos, y no desde los márgenes del cine o desde la experimentación formalistas; además muchos de los superochistas se consideraban de alguna manera apolíticos, y acá podríamos decir hasta anarquistas, aunque, como señala Vásquez Mantecón (2017, p.33), “años después hayan elaborado la tesis de que aquello era una forma de resistencia”. En este sentido, vale recuperar la teoría de Silvestre Byrón reordenando y complejizando una clasificación del *Grupo Cine Liberación* sobre la existencia de un primer cine consumista y pasajero –el cine de Hollywood–, un segundo cine individualista y esteticista –el cine de autor o cine arte– y un tercer cine de oposición a los anteriores, combativo y militante que mantuvo formas testimoniales y narrativas –el cine político–⁶. La nueva teoría de Byrón, el MRO-Modo de Representación Opcional, aumentaba en la clasificación anterior un cuarto cine, el cual se servía de la experimentación como un lugar de autonomía, ya no “en oposición” al cine *mainstream*, sino como una *opción*; dicha opcionalidad sugeriría pura alteridad, subjetividad y libertad “El experimentalismo, el videoarte, lo porno, la tesis, integran esta modalidad” (Byrón, 2017, p.192).

Los primeros equipos ligeros utilizados con intenciones cinematográficas se remontan a la década de los sesenta, cuando de Manhattan a París, artistas del calibre de Nam June Paik o Jean-Luc Godard, sacaron a la calle los primeros Portapak inaugurando la que Eugeni Bonet llama “televisión de

guerrilla” (Bonet, 2014, p.33), por las posibilidades de movimiento y autonomía que brindaba el nuevo equipo, y por la cercanía de dichos artistas con los colectivos que surgieron en ese periodo, que lúcidamente entendieron el video, históricamente asociado a la televisión o a aficionados, como un *creative medium* (es Gene Youngblood (2012), en *Expanded Cinema*, el primero que teoriza el video como forma de arte). Según Arlindo Machado, ya en 1974 el Portapak había llegado a Brasil desde EE.UU. siendo disponible para numerosos artistas en Río de Janeiro; mayoritariamente el uso que se le daba estaba vinculado al registro de performance, ello debido a los escasos recursos para trabajos en laboratorios electrónicos. Predominaba el plano fijo y la edición era realizada directamente en la cámara o utilizando cuchilla de afeitar y cinta adhesiva⁷.

Hoy en día se vuelve vigente la radicalidad de la tesis de Byrón, muy contemporánea si analizada desde el presente en el que el lema “lo personal es político” ha prácticamente invadido los espacios de política y arte, desde el artivismo (neologismo que indica aquellas formas de activismo político que acuden a lenguajes del arte), y por otro lado de aquellos y aquellas artistas que elaboran sus discursos a partir de la coyuntura política⁸ y las teorías críticas. Sin embargo, estos mismos realizadores que trabajan en el contexto actual terminan todos encarrillados en las plataformas de difusión independientes y parcialmente gratuitas de internet, sean Vimeo o Youtube, o tal vez Facebook, Instagram y hasta TikTok. Estos mismos intangibles espacios de lucha, son corporaciones que prometen autonomía, a costa del control.

El video en el Perú: de lenguaje colonizador al cine como alivio social

El video se convirtió en un medio *low tech* que se difundió a pesar de sus limitaciones técnicas y por los bajos costos, y en el contexto peruano será a través de ello, a partir de las décadas setenta y ochenta, que se marcará para el cine de no ficción una emancipación tanto de la galería como de la sala de cine. La llegada del video en el Perú, como en varios países del continente americano se relaciona a la televisión, ya que esta permitirá la transmisión en diferido de comerciales y algunos programas, que durante los primeros años de su existencia eran en vivo. La televisión comercial en el Perú se concreta recién en abril de 1955 con la transmisión de un programa musical; sin embargo, la posibilidad de grabar un programa y transmitirlo en diferido irá tomando forma recién a mediados de la década de los sesenta, y luego de una negociación entre qué producciones debían ser en vivo y cuáles podían ser grabadas.

En noviembre de 1972 entró en funcionamiento en Lima, gracias al apoyo económico del Instituto de Solidaridad Internacional de la Fundación Konrad Adenauer que funcionaba dentro de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Centro de Teleducación de la Universidad Católica – CETUC. Se constituyó con la intención de desarrollar tres áreas: investigación, capacitación y producción y estas se aplicaron tanto en la producción cinematográfica como en la radio y la televisión. La infraestructura que se construyó dentro del campus de la Universidad era en ese entonces la más completa y moderna del país, con cámara Vidicon, grabadoras de videotape de una pulgada y video-cassettes, además de equipo de filmación, grabación y edición de películas de 16 mm y Super 8 mm (De Cárdenas, 1980, p.16).

En *Historia de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1917-1987)*, Hampe Martínez detalla que para 1987 el CETUC había realizado alrededor de 500 programas radiales y 250 documentales televisivos, además de 25 películas de cortometraje, centradas mayormente en temas antropológicos y arqueológicos (Yañez, 2014), de los cuales algunos fueron rodados usando el video analógico y otro material薄膜ico: *Pastores de los Andes* (1977) y *El arte nuestro* (1980) de Nilo Pereira, *Manos del campo* (1981) y *Aguarunas* (1984) de José Luis Rouillon; *Santo Cristo de los Milagros* (1976), *Quintín Cumpa* (1981), *El nacimiento de la siembra* (1981) y *Tarde del cambio* (1984) de César Zamalloa; *Escuelas azules* (1983) de Susana Velleggia (García Miranda, 2013).

Entre las producciones en video, destacó el trabajo del peruano Rafael Hastings, pionero en el uso del video gracias a su paso por Francia, y Buenos Aires. Experimentando con el *chroma key* del estudio de televisión del CETUC, realizó *Peruvian* (1978), una pieza de juegos cromáticos entre rostros y siluetas (Mariátegui, 2018, p. 28).

Otro artista que exploró con el audiovisual fue el poeta Pablo Guevara, con una saga de cortometrajes híbridos: *Historias de Ichic Olljo* (1984), *Waq'on: el señor de la noche* (1984) y *Cuniraya* (1984). Estos filmes

eran basados en personajes mitológicos: “En 1984 dirigió una serie de cortometrajes basados en mitos prehispánicos para el Centro de Teleducación de la Universidad Católica: *Waq'on: el señor de la noche, Cuniraya e Historias del Ichic Olljo*. En este último cortometraje, de diez minutos de duración, el mito es puesto en un marco actual, de total fusión con la ciudad, es decir plasma cómo estos mitos se han ido asimilando y universalizando. En *Historias del Ichic Olljo* (macho que monta), Guevara recupera y dramatiza el mito andino, usual de la región Ancash, sobre una criatura, de apariencia de duende, acusado de llevarse a mujeres jóvenes y a niños”, como comenta Mónica Delgado (2010).

Pero el CETUC no solo se enfocó en la producción audiovisual, sino también en la difusión de la misma, organizando ocho Festivales de Cortometrajes, entre 1975 y 1982. En el Festival se mostraron los trabajos de realizadores peruanos como Nora de Izcue, Jorge Suárez, José Antonio Portugal y el propio Pablo Guevara. De alguna manera la presencia de Guevara y Hastings, convirtió un espacio estético, tradicional propenso a la comercialización del audiovisual como lenguaje masivo de la publicidad como el CETUC, en un laboratorio de sus propias experimentaciones individuales, aunque sin dejar rastro ni institucionalizar su visión transgénero del cine en el Centro. Así mismo podemos identificar en ellos la primera imberbe evolución de una institución educativa que ideológicamente se expresaba a través de sus facultades, departamentos y centros desde un frente hegemónico y filo-europeo. En ese sentido es clave recordar que los fondos económicos a través de los cuales se inició el CETUC (setenta años antes la misma PUCP, en 1917 es fundada por un eclesiástico francés, R.P. Jorge Dintilhac) se concedieron por una fundación alemana, la Fundación Konrad Adenauer, cuyo nombre deviene de la figura del homónimo canciller alemán, fundador de la República Federal Alemana en 1949 y que tiene un explícito enfoque político, todavía en la actualidad, que se inspira en el Partido de la conservadora Unión Democristiana de Alemania.

Una iniciativa similar, aunque fuera de la jurisdicción de la PUCP, es la del Instituto Lingüístico de Verano, que también siempre ha apuntado al desarrollo y la educación de comunidades lejanas de los centros urbanos “Los lingüistas del ILV atendieron las necesidades educativas (...) por medio de la capacitación de miembros de cada una de las comunidades (...) Establecieron una (...) radio y una imprenta para brindar apoyo a los proyectos de desarrollo en las comunidades”⁹; el ILV, o Instituto Lingüístico de Verano, inició sus labores en el Perú en 1946 alfabetizando a través de la enseñanza del idioma castellano con el fin de transmitir los contenidos de la Biblia, por lo que se constituyó *de facto*, como una institución que apuntaba a la evangelización de poblaciones no-católicas. Será una iniciativa no solo hegemónica de corte europeísta, sino, sobre todo, en su afán evangelizador sus actividades y acciones serán irremediablemente responsables de la desaparición de la diversidad en las culturas indígenas, incluyendo la prohibición de uso de la lengua materna en la educación formal de las instituciones educativas hispanohablantes, la censura de prácticas paganas de culto y la inexorable explotación del territorio invalidando la relación sagrada con el medio ambiente. En el año 2019, la investigadora Verónica Boggio Lozada, también financiada por el Ministerio de Cultura del Perú, ha iniciado una investigación sobre el cine de los grupos religiosos en la Amazonía, que incluye un trabajo de rescate de la producción en fílmico y video del ILV.

El CETUC no fue el único espacio de producción audiovisual en el Perú, por cierto hemos mencionado el ILV, aunque no se dedicara al ámbito de la comunicación de masa. En las décadas de los setenta y ochenta surgieron también diversos proyectos semi-autónomos que utilizaban el video como forma de capacitación e información en el desarrollo rural y obrero. Entre ellos destacan el Centro de Información y Desarrollo Integral de Autogestión (CIDIAG) en 1976, el Centro de Servicios de Pedagogía Audiovisual para la capacitación (CESPAC) en 1975, la Asociación de Comunicadores Sociales Calandria en 1983, la Asociación Peruana de Comunicadores Sociales TV cultura en 1986, entre otras. Diversos realizadores audiovisuales y cineastas estuvieron vinculados a estas asociaciones y centros, tomando en los años a seguir, en cierta forma, cada uno su propio camino dentro de la historia del documental peruano, también sobre la base de su posición política. Entre ellos: Fernando Valdivia, Francisco Adriánzén, Carlos Marín, Walter Tournier y Mario Rivas.

La situación cambió con la derogación de la Ley de Cine en el Perú, el golpe de estado de Alberto Fujimori y la consolidación del video, en su paso de lo analógico a lo digital, y permiten identificar a tres grupos de creadores audiovisuales entre los años ochenta y noventa.

- El primero incluye a cineastas cuya producción se enfoca en el cortometraje documental, y que tuvieron que recurrir al video como forma de creación. La Ley 19327 se derogó en 1992 y la

exhibición obligatoria de cortometrajes en salas desapareció, luego de haber fomentado la producción de cerca de 1000 cortos documentales en 20 años. Los principales realizadores que acudieron al video fueron: Nora de Izcue, José Antonio Portugal, Jorge Suárez, como dicen ellos mismos en las entrevistas realizadas por Giancarlo Carbone.

- En el segundo grupo, a mediados de los años noventa, una nueva generación de cineastas limeños estudiantes de comunicaciones o artes visuales, encontraron en el video una forma libre, independiente y directa de expresión, alejada del canon cinematográfico aprendido en los salones de clase: Ricardo Ayala (*Bendito Xeas* - 1996), Fermín Tanguis (*Lima enferma* - 1999) y Fernando Gutiérrez 'Huanchaco' (*La amenaza del helado* - 2002).
- Finalmente el tercer grupo nace en la zona sur andina del país, específicamente Ayacucho y Puno, donde surge un nuevo cine nacional. Jóvenes con formación en diversas disciplinas, desde el derecho a la carrera militar, ven en la producción en VHS una forma de representar la realidad de sus ciudades, explorando temas como el pandillaje (*Lágrimas de fuego* de José Gabriel Huertas y Melitón Eusebio - 1996), el conflicto armado interno (*Sangre inocente* de Palito Ortega - 2000 o *La fuerza de un héroe* de Ramiro Díaz - 2001) o la orfandad (*El huernanito* de Flaviano Quispe - 2004). Actualmente, el llamado cine regional, se ha consolidado dentro del país y según algunos críticos y cineastas, representa el futuro del cine peruano.

Hastings y Guevara fueron, por ende, pioneros aunque desde un lugar normativo marcado por rezagos de colonialidad (Quijano, 1992) como puede haber sido en parte el CETUC, de lo que hoy nosotros podemos llamar un cine transgénero, porque esta forma de realizar “tenía una vocación política, entre géneros, no identitaria (...) No es esto o lo otro, está entre. Es un movimiento, está en movimiento, en traslado entre algo y el otro” (Mary Jiménez, comunicación personal, 01 de junio de 2019). Si por un lado las películas de Pablo Guevara habían sido invalidadas por la crítica oficial de ese entonces, incapaz, por la imposibilidad de catalogarlas, de reconocer su valor artístico y cinematográfico haciéndolas caer en un inevitable olvido durante muchos años, las obras de Hastings tendrán un gran impacto mediático, sea por ser un artista que desde sus primeros años trabajó en diálogo y conexión con otros países de América Latina y Europa, así mismo por las validaciones que recibió más que en el ámbito del cine formal, en aquello, más amplio, del arte.

En ese mismo contexto Francesco Mariotti, artista suizo que creció con su familia en el Perú hasta 1961, volvió a Lima después de sus estudios superiores en arte entre Suiza y Francia, para un encargo como docente invitado en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. El trabajo de Mariotti estaba marcado por una fuerte tendencia a la exploración y apropiación de los nuevos medios, a la interdisciplinariedad en el arte y a la creación de instalaciones de arte lumínico, arte sonoro y cierto tipo de circuitos analógicos, y digitales luego: en 1968 fue el primer artista a presentar un proyecto de arte electrónico, el *Cubo Luminoso*, en la IV Documenta en Kassel (Alemania). En ese entonces en Lima, Mariotti se unió a un grupo de jóvenes artistas conceptuales limeños, el colectivo Paréntesis, cuyos trabajos no estaban directamente vinculados al audiovisual, más sí al arte y la reproducción masiva (grabados, afiches, carteles) y a algunas de las primeras experiencias de *land art*¹⁰ en el Perú: “Pudimos captar la atención de Pancho Mariotti que había estado de profesor en Bellas Artes, era mayor que nosotros. Se integró al grupo como un amigo, a pesar de que siempre tenemos esta necesidad colonial de que venga un extranjero a hacernos un ‘upgrade’ y que solos no podemos... Pero yo quiero considerarlo a Pancho como un amigo, como un paisano, no lo quiero considerar como otro descubridor de América” (Lima Gris, 2015). Juntos organizaron dos festivales denominados *CONTACTA – Festival de Arte Total* en los años 1971 y 1972 y en su manifiesto declamaban “se intenta superar las barreras del museo, galería y teatro tradicional dando así un paso firme hacia la eliminación del monopolio cultural dirigido por una minoría”.

Unos años después será el joven Juan Javier Salazar a recuperar ideas y aprendizajes derivados de esas colaboraciones que lo rodearán a lo largo de toda su carrera. A partir de la realización de su primer film en 1989, *Recuerdos de la lluvia*, Salazar hasta poco antes de su fallecimiento, emprenderá una producción videográfica, de guionista y novelista gráfico muy amplia. El primer acercamiento con el cine se desanudará gracias al apoyo técnico del director del CETUC de ese entonces, Nilo Pereira, primo del artista, y de una serie de otras colaboraciones con artistas, editores, colecciónistas, dibujantes y al rol fundamental de colaboración que tendrá con sus parejas: la escultora y madre de sus hijos Alina Canziani, y la ceramista Catia Flores.

Su producción se centró en dos grupos de obras audiovisuales: registros de accionismo en el espacio público y filmes transgénero. Los filmes de Salazar hasta este entonces encontrados son *Recuerdo de la lluvia* (1989), *Mujer llorando sobre Cam-Lu Wantán* (2000), *El río* (2000), *NADAndo* (2006) y *Un pequeño gran malentendido* (2012). *Recuerdos de la lluvia*, filmado integralmente en U-Matic¹¹ en 1989, contó con el apoyo de un equipo de producción liderado en ese entonces por Alina Canziani: la pareja invertirá sus propios ahorros para la realización del filme. Habrá un intermedio de casi diez años antes de que vuelva al video con un sentido narrativo-expresivo; los cortometrajes siguientes se realizarán gracias a la producción de Antoinette Arévalo y Livia Benavides de la Galería 80m2, y de Alta Tecnología Andina - ATA. Por otro lado, el registro y la edición de las acciones artísticas en el espacio público, contarán con la participación de artistas y amigos cercanos a Salazar: Diego Molina, Giancarlo Scaglia, Karen Bernedo, Coco Copello, Fabiola Sialer, entre otros. Salazar, durante una entrevista publicada en la revista Kaypunku en 2015 y realizada por Dorota Biczel, será lapidario a la hora de definir el cine como una emancipación social del arte: "Hay muchos artistas plásticos que se pasan al cine y al video, no porque no les guste su oficio, que es el auténtico oficio que viene de las cavernas, sino porque están hartos del mismo público de mierda. Entonces salirte de las artes plásticas y pasar al cine no es necesariamente un alivio técnico, es un alivio social" (Biczel, 2015, p.246).

Hacia un mundo des-identificado

Los procesos de des-identificación con los héroes de la patria o los símbolos que los monumentos representan en las sociedades modernas, se iniciaron en el Perú en el cine con el filme de Salazar *Recuerdos de la lluvia*, pero también con *Pizarro* (2001), acción que el mismo artista desarrolló en el espacio público, en Lima y en Cali: en ambas ciudades Salazar taparía con una tela impresa con una iconografía precolombina y diseñada por él mismo en los años noventa, los respectivos "libertadores españoles", Francisco Pizarro en Lima y Sebastián de Belalcázar en Cali, ambos conquistadores españoles celebrados en el continente americano con monumentos a ellos dedicados. Son hoy casi premonitorias la obra de dos artistas contemporáneos peruanos, *Monumentos vandalizables: Abstracción del poder III* de José Carlos Martinat del año 2010 y la serie *Monumentos anti-coloniales* (2018) de Daniela Ortiz. Ambos ponen en jaque el sentido de pertenencia simbólica que los monumentos deberían representar en la construcción de la identidad nacional. Finalmente, si es cierto que Juan Javier Salazar ha dejado una herencia directa o indirectamente muy profunda en toda una generación de artistas plásticos que tuvieron cercanía con él en la realización de sus proyectos escultóricos, pictóricos y audiovisuales, debemos señalar que el espectro cinematográfico contemporáneo peruano no se ha podido alimentar de la figura de Juan Javier Salazar, siendo su obra poco conocida y esporádicamente estudiada desde el audiovisual y la cinematografía nacional, en la que faltan investigaciones rigurosas y espacios de trabajo y debate.

A la par que se vislumbran los primeros trabajos de investigación y rescate, no solo el de la obra de Salazar, sino también de otros acervos privados y archivos institucionales, muchos de ellos enfocados hacia la futura creación de la Cinemateca Nacional del Perú que debería tener su sede en Cuzco, podemos aproximar un síntesis de cómo el cine que se realiza en la contemporaneidad en el Perú se ha construido en las últimas dos décadas a partir de un lenguaje y categorías propias, y por lo general se lo puede reconocer dentro de dos tendencias, una internacionalizada y una radical (Campos Gómez y Zapata, 2019). Ambas se complementan en el entendimiento de lo que es la complejidad del transcinema peruano.

La primera tendencia se asocia con un grupo de artistas que emigraron del Perú, estudiando y trabajando en el medio del arte en Europa, EE.UU. u otros países de América Latina como Brasil o Argentina. La germinación de sus obras audiovisuales ha sido propiciada por el ambiente extranjero de su formación, en lo que ya desde hace décadas atrás había conciencia del valor artístico y económico de la imagen en movimiento; a eso se suma el hecho de que se trata de artistas plásticos reconocidos en el medio de arte contemporáneo mundial y peruano y con relaciones laborales maduras con fundaciones y/o galerías privadas con vocación internacionalizante peruanas y extranjeras. Entre ella y ellos, Gabriel Acevedo, Armando Andrade Tudela, Elena Damiani, Marco Pando, Paola Vela, Daniel Jacoby, David Zink Yi.

La segunda está compuesta por artistas que trabajan en el contexto local, con producciones de bajo presupuesto, fondos estatales o sin apoyo para la producción. Acuden a las redes sociales o espacios auto-gestionados en Lima (*El Galpón Espacio*, *Casa Bagre*, *El paradero*, entre otros) para la difusión de

sus obras y se inscriben en una estética que podríamos definir similar al *slacker*¹², y que en el contexto latinoamericano John Campos Gómez define “cine del desprecio” o radical (Campos Gómez, J., comunicación personal, 30 de mayo de 2019). Las obras reflejan una generación ideologizada con perspectivas decoloniales, post-humanas y *cuir*. Entre ellas y ellos Lorena Best, Fernando Gutiérrez ‘Huanchacho’, Enrique Méndez, Juan Daniel Molero, Tilsa Otta, Eduardo Quispe, Fermín Tangüis, Adali Torres, Isaac Ruiz. Si hasta hace algunos años estas dos tendencias, aunque ambas peruanas, parecían pertenecer a dos universos paralelos que nunca se llegaban a encontrar, a partir de la difusión y afincamiento de los festivales de cine independiente en el Perú, sobre todo en Lima con la aparición del Festival Lima Independiente en 2011 y del Festival Internacional de Cine Transcinema, entre otros, en numerosas oportunidades se han encontrado en el lugar de la sala de cine y compartido mismo público, mismos críticos y mismo jurado.

El panorama contemporáneo peruano es el resultado de sus propios procesos históricos y sociales, que ciertamente han dividido en compartimentos el contexto artístico, muchas veces con segregaciones basadas en criterios racializantes, patriarcales, supeditados a la procedencia de clase y geográfica. Sin embargo, con cierto optimismo, podemos afirmar que gracias a nuevas perspectivas globales deconstructivistas y postcoloniales, a un despertar iconoclasta y el acceso a la creación audiovisual que transciende de los géneros, disciplinas, formación, tecnología y espacios de exhibición, estamos adentro de una larga transición por la que el hombre blanco, heterosexual, con poder adquisitivo y tecnológico, ya no es el único en representar a la sociedad, sino que viajamos hacia una amplitud de visiones inter-genéricas, puntos de vistas híbridos, espacios limítrofes que se tornan masivos gracias a la conectividad, y formas densas de (auto) (no) representación. Al acceso con el que cada uno hoy en día puede generar y compartir una imagen fija o en movimiento, nos remite al acto político transgresor que el Super8 inició, y el video analógico perpetuó durante el siglo XX y cuya presencia en Latinoamérica fue clave tanto para su conexión con el arte, su uso político y social, y también como forma de resistencia y reconstrucción frente a lo hegemónico.

¿Tiene sentido seguir utilizando términos como ficción, documental o no ficción, o la sociedad se espera que artistas, investigadores, curadores y programadores transgredan nomenclaturas históricas acudiendo a su primitivismo antropófago? ¿Cómo ese primitivismo cohabita con lo post-humano, que es cada vez más humano¹³?

Si es cierto que con el proyecto *No Ficción, redefinir desde la negación*, nos proponemos redefinir, esbozamos la idea de que hemos iniciado a usar el lenguaje para dividir y subdividir géneros y categorías al infinito, dando vida a espejismos, porque “cuando pienso a una categoría, esa categoría se cuestiona a sí misma” (Luciano Piazza, comunicación personal, 06 de junio de 2019). Proyectos como este deben ser entendidos como una experiencia capilar iterativa, lo que significa que derivarán siempre a más circulaciones, por lo menos tantas cuantas los/las futuros/as investigadores/as sean capaces de reconocer.

Referencias

- Baigorri, L. (2008). Vídeo en Latinoamérica: entretejiendo memorias. Baigorri, L. (Ed.) *Vídeo en Latinoamérica, una historia crítica*. Madrid: Brumaría
- Berardi, F. (2017). The Destruction of Europe. *documenta14*. Consulta: 20 de junio de 2020. <https://www.documenta14.de/en/calendar/7084/the-destruction-of-europe>
- Biczel, D. (2015). Las posvidas de los monumentos: formas sin contenido, apariencias fantasmas, sitios de las negociaciones continuas. *Kaypunku, revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura*. Lima, volume 2, número 1, pp. 237-263. Consulta: 20 de junio de 2020
- Byrón, S. (2017). MRO. En Lerner, J. y Piazza, L. (Eds.). *Ismo Ismo Ismo*. Oakland: University of California, pp. 190-203
- Bonet, E. (2014). *Escritos de vista y oído*. Barcelona: MACBA
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos

Campos Gómez, J. y S. Zapata (2019). *Latinoamérica radical*. La Paz: Festival de Cine Radical e Imagen Docs

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

De Cárdenas, F. (1980). Diccionario del cortometraje peruano. *Revista Hablemos de Cine*, año XV, nº 71. Lima: Editoriales Unidas

Delgado, M. (2010) Historias del Ichic Olljo de Pablo Guevara. En Una crítica por día.

Consulta 3 de junio de 2020. <https://criticapordia.blogspot.com/2010/09/historias-del-ichic-olljo-de-pablo.html>

Foucault, M. (2003). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo veintiuno

García Miranda, N. (2013). *Cuando el cine era una fiesta. La producción de la Ley Nº 19327*. Lima: Grupo Chaski. Comunicación Audiovisual.

Limagris (2015). Entrevista a Juan Javier Salazar. En *Radio Lima Gris: Fredonia*. Consulta: 20 de junio de 2020.

https://www.ivoox.com/radio-lima-gris-fredonia-entrevista-al-artista-audios-mp3_rf_4659714_1.html

Mariátegui, J.C.(2018). Antecedentes: los inicios del vídeo y los medios electrónicos en el Perú. Hernández, M., Mariátegui J.C. & J. Villacorta. *El mañana fue hoy*, pp. 26-33. Lima: Alta Tecnología Andina

Quijano, A. (1992). *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*. H. Bonilla (Comp.) *Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Quito: FLACSO

Rocha, G. (2011). *Eztétyka del hambre. La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra

Russo, E. (2010). *The Film Edge: Contemporary filmmaking in Latin America*. Buenos Aires: Teseo

Steyerl, H. (2012). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra

Vásquez Mantecón, A. (2017). El Super 8 en el contexto latinoamericano. Lerner, J. y Piazza, L. (Eds.). *Ismo Ismo Ismo*. Oakland: University of California, pp. 28-49

Yañez, L. (2014) Del Archivo PUCP: El CETUC y la llegada de la televisión a color

en el Perú En *Punto Edu* Consulta: 10 de junio de 2020

<https://puntoedu.pucp.edu.pe/galerias/del-archivo-pucp-el-cetuc-y-la-llegada-de-la-television-a-color/>

Youngblood, G. (2012). *Cine Expandido*. Buenos Aires: Eduntref

Créditos imágenes:

Foto portada: Pintura de Diego Molina, inspirada en el filme *Recuerdos de la lluvia* de Juan Javier Salazar (1989)

Foto 1: La hora de los hornos

<http://europafuturoanterior.com/todo-espectador-es-un-cobarde-o-un-traidor/>

Foto 2: Fotograma de *Recuerdos de la lluvia* (1989)

Fotos 3: Equipo del CETUC

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/121076/PUCPau1438.jpg?sequence=1&isAllowed=y>

Foto 4 y 5: Intervención del grupo Huayco - Sarita Colonia (1980)
<https://redaccion.lamula.pe/2014/09/28/sarita-ciento-treinta-y-cuatro-anos-despues/andreshare/>

Foto 6: Bailarinas en monumento vandalizado
https://elpais.com/elpais/2020/06/11/3500_millones/1591877908_770029.html

Foto 7: Ex-presidente Alan García en MALI

https://www.instagram.com/como_expliar_lo_inexplicable/

Foto 8: Pieza de la artista Daniela Ortiz

<https://www.instagram.com/danillaortiz/>

Foto 9: Foto de la estatua de Colón decapitado

<http://prensariotiretail.com/2020/06/11/manifestantes-derriban-una-estatua-de-col-n-en-virginia.html>

Foto 10: Fotograma de *Algo se debe romper* (2015)

Notas

1

Sería suficiente con observar, a partir de la prensa mundial, los movimientos masivos como los de Venezuela hacia Colombia, Perú y Chile, las cruzadas de decenas de millares de personas que desde 2013 atraviesan el Mar Mediterráneo desde las costas libias y que proceden de Siria, Eritrea y la misma Libia o el doloroso éxodo vía tierra y el tráfico de personas en la frontera México-EE.UU., organizado por la criminalidad de los “Coyotes”

2

Mientras en los últimos años, en términos de representación política proliferaron neo-fascismos (Berardi, 2017) y experiencias políticas ultra-ortodoxas, por el otro, surgieron nuevas oportunidades para el espacio público como arena de reivindicación directa de la ciudadanía, sin soporte partidario. Ejemplo de ello son las protestas en Hong Kong iniciadas en marzo de 2019, las de Cataluña y Chile de octubre de 2019, las concentraciones de los *gilets jaunes* de Francia a partir de noviembre de 2018; en 2015, en Argentina, nacía una nueva fuerza de protesta bajo el lema *Ni una menos*, contra la inmovilidad de los gobiernos en temas de desigualdad de género, violencia y abusos contra la mujer. Es en estos últimos años en los que también surge el ya planetario *FFF Fridays For Future* simbólicamente nacido con la huelga de una niña (ahora Greta Thunberg) con un cartel en mano delante del parlamento sueco en 2018

3

El 28 de febrero de 2020 toda la redacción de la revista francesa *Cahiers du cinema* (fundada en 1951 por el crítico André Bazin) dimitió en masa. La protesta encaró a la nueva gestión que, según los periodistas, limitaría su libertad y autonomía crítica, debido a un conflicto de intereses, porque la

nueva junta de propietarios está compuesta por empresarios y productores cinematográficos

4

En el texto *¿Es el museo una fábrica?* Hito Steyerl (2012) propone una lectura nueva de una de las películas fundacionales del cine latinoamericano, *La hora de los hornos* (1968) de Getino y Solanas; según la autora, la pancarta con el texto que decía “Todo espectador es un cobarde o un traidor” (F. Fanon) que acompañaba cada proyección poseía un “brillante requisito de instalación”, término que en arte contemporáneo define un ensamblaje de técnicas mixtas (puede incluir fotografía, dibujo, escultura, video, etc.) en un espacio tridimensional de exhibición

5

ver en: <https://www.nodalcultura.am/2018/06/a-90-anos-del-manifiesto-antropofago/>

6

todos ellos, sin embargo según Byrón, reunían características comunes reconocibles a lo que denomina el MRI-Modo de Representación Institucionalizada (Burch, 1985) y oficialismo y oposición terminaban no diferenciándose y “haciendo del tercer cine un nuevo género y, por ende, un objeto de consumo que se inserta en el sistema de explotación comercial a base capitalista del primer mundo” (Russo, 2010, p.36); hay que agregar que primer, segundo y tercer cine cohabitaban los espacios de legitimación institucionalizados como los Institutos o Centros o Consejos Nacionales de Cinematografía que surgirán en ese periodo en los diversos países de América Latina

7

Video Trans Américas (1973-76) del artista chileno Juan Downey, fue un corpus de obra con características documentales realizado enteramente con Portapak. Se trata de la recopilación de diversos viajes en los que el artista estuvo acompañado solo por el equipo Portapak filmando el territorio natural o urbano a manera documental, o mejor sería decirle vistas o registros directos. Este conjunto de obras incluyen diversos filmes realizados en el Perú. El conjunto de videos se proyectaron en el MOMA (Nueva York), TATE (Londres), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), BIM (Buenos Aires), etc. En total se trata de catorce cortometrajes de 20 minutos cada uno, metraje máximo de la cinta magnética que se usaba con el equipo en ese entonces

8

Los colectivos activistas más presentes en el escenario mundial en los últimos años debaten desde frentes como el del feminismo crítico o transfeminismo, el calentamiento global y la preservación del medio ambiente y los grandes desplazamientos de poblaciones vulneradas en sus derechos humanos procedentes de países en guerra

9

Página oficial de ILV: https://peru.sil.org/es/sobre_sil_peru/quien_somos

10

La obra *Sarita Colonia* se realizará en 1980 por Huayco E.P.S., colectivo conformado por Francisco Mariotti, María Luy, Rosario Noriega, Mariella Zevallos, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Juan Javier Salazar utilizando latas desechadas de leche Gloria y reconstruyendo la imagen de Sarita Colonia a gran escala en las afueras de Lima. Sarita Colonia es conocida como la santa del Perú migrante y popular, aunque nunca se le reconoció la santidad por la Iglesia Católica

11

También conocido como el 3/4 porque el ancho de la cinta tenía esa medida. El U- matic presentaba la cinta ya dentro de un cassette y en un tamaño que permitía la reducción de las grabadoras, creando así la posibilidad de tener un formato portátil que permitiera registrar las señales en locación (sea esta la calle, una oficina, una casa, la playa, etc.), y haciendo que el cambio de cinta en la casetera

fuera totalmente sencillo. Acuñó¹² también un nuevo término (el de video cassette, y con ello, el de sus grabadoras –VCR) que se usó¹³ para diferenciarla del sistema de la pulgada (que era videotape, y sus grabadoras VTR). El formato U-matic era de menor calidad que la pulgada, pero la posibilidad de grabar con un aparato portátil hizo que se popularizara. Recordemos que hasta este momento, mucho del registro portátil se realizaba en película de cine, con pocas posibilidades de trabajo de audio y teniendo además que pasar por el proceso de revelado y positivado. Además, en muchos casos el U-matic se utilizaba como un “formato de adquisición”, es decir, de registro de señales

12

El término “cine *slacker*” deviene del film *Slacker* de Richard Linklater de 1991, con el que se define un cine generacional, de bajo presupuesto y con conciencia tecnológica

13

En relación este ítem consultar: <http://lab.cccb.org/es/un-posthumanismo-mas-humano/>

Como citar: Godoy, M., Varotto, V. (2020). Redefinir desde la negación, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-02-18] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/redefinir-desde-la-negacion/1000>