

Cine en Puno: prácticas decoloniales y reafirmación de la identidad andina

Cinema in Puno: decolonial practices and reaffirmation of the Andean identity

Cinema em Puno: práticas descoloniais e reafirmação da identidade andina

Natalia Verónica ARCE ORTIZ

Perú

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8104-427X>

natalia.arce@unmsm.edu.pe

Franklin Martin CORNEJO URBINA

Perú

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4681-6270>

fcornejou@unmsm.edu.pe

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

N.º 152, abril - julio 2023 (Sección Monográfico, pp. 97-116)

ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X

Ecuador: CIESPAL

Recibido: 19-01-2023 / Aprobado: 14-04-2023

Resumen

El artículo presenta la experiencia de producción de cine en el altiplano peruano. El objetivo es explorar el cine como proceso sociocultural y su incidencia en la producción de la narrativa visual ficcional alternativa que recupera saberes y lenguas originarias, además de cuestionar el papel del estado y las estructuras hegemónicas. Con una metodología cualitativa que combina visitas de campo y conversaciones con realizadores en la región de Puno en Perú, se encuentra que la apropiación de las técnicas filmicas y un trabajo colectivo, inspirado en el *ayni*, le permiten al pueblo y sus realizadores reflexionar, producir y difundir un tipo de cine con rasgos decoloniales que tiene gran acogida entre el público rural, urbano y ha logrado obtener premios internacionales.

Palabras clave: procesos socioculturales; decolonialidad; comunicación audiovisual

Abstract

This article presents the experience of film production in the Peruvian Altiplano. The objective is to explore cinema as a sociocultural process and its incidence in the production of alternative fictional visual narrative that recovers native knowledge and languages, in addition to questioning the role of the state and hegemonic structures. With a qualitative methodology that combines field visits and conversations with filmmakers in the Puno region of Peru, it is found that the appropriation of film techniques and a collective work, inspired by the *ayni*, allow the people and their filmmakers to reflect, produce and disseminate a type of cinema with decolonial features that is well received by rural and urban audiences and has won international awards.

Key words: sociocultural processes; decoloniality; audiovisual communication

Resumo

Este artigo apresenta a experiência da produção de filmes no altiplano peruano. O objetivo é explorar o filme como um processo sociocultural e seu impacto na produção de narrativas visuais ficcionais alternativas que recuperam conhecimentos e linguagens nativas, além de questionar o papel do Estado e das estruturas hegemônicas. Utilizando uma metodologia qualitativa que combina visitas de campo e conversas com cineastas da região de Puno no Peru, parece que a apropriação de técnicas cinematográficas e trabalho coletivo, inspirado no *ayni*, permite ao povo e seus cineastas refletir, produzir e disseminar um tipo de cinema com características descoloniais que é bem recebido pelo público rural e urbano e ganhou prêmios internacionais.

Palavras chave: processos socioculturais; decolonialidade; comunicação audiovisual

Introducción

La producción de cine se sostiene en los relatos de la memoria colectiva, se configura como una herramienta de difusión de discursos hegemónicos globalizados (Quispe, 2021), y contra hegemónicos que reflejan múltiples heterogeneidades sociales, culturales y artísticas. La narrativa ficcional a medida que crea historias, produce imaginarios colectivos que trabajan como dispositivos ideológicos y memorísticos que inciden en las representaciones de las personas y sus culturas (Schlickers, 2016).

La característica latinoamericana de aglutinación y homogeneidad de identidades, preservan una visión dominante, burguesa y europeizada que prima encima de la pluralidad cultural de los pueblos originarios, pretendiendo instaurar, en las industrias culturales y los medios, una sola identidad e invisibilizando las identidades que conviven (Relats & Algán, 2019) sean estas identidades migrantes o identidades vinculadas a mundos regionales y rurales.

En el transcurso de la vida republicana peruana, se ha constituido una hegemonía de la representación visual de una élite con considerable influencia occidental y europea (Rivera, 2011), ante ello, el cine regional se erige con narrativas alternas, principalmente en las regiones de Puno, Cusco y Ayacucho consolidando una corriente de resistencia a través de películas que buscan visibilizar la cosmovisión de los pueblos subalternos (Cabrejo, 2010). Desde esta experiencia, el cine puede ejercer un gran poder (de)colonizador, que posibilita la reconstrucción de una memoria colectiva, a partir de la identidad y corporalidad de todas aquellas comunidades históricamente excluidas, con una comunicación que no pretende ser codificada académicamente, pero que es devuelta a la comunidad para que los resultados entren en un proceso de análisis participativo, asambleario y colaborativo (Bouhaben & Polo, 2020), lo cual genera condiciones para el desenvolvimiento del cine comunitario.

Según Huamán (2020), el cine comunitario permite: “Construir nuevos imaginarios sociales desde nuevos discursos, nuevas ópticas. Pero, sobre todo, ejercer la educación para empoderar a la gente, enseñándoles nuevas capacidades y actitudes [...] donde pueden explorar y ejercer su derecho de comunicación desde el colectivo” (p.61).

Quiroga (2014) resalta que la apropiación de la tecnología, ha generado una comunicación participativa a través del video participativo y ha venido a empoderar a poblaciones que se encontraban en estado de marginación producto de la discriminación y la invisibilidad social. El cine participativo representa un proceso cultural que posibilita a una comunidad elaborar autónomamente la proyección de su imagen y fortificar sus propios saberes, tradiciones y costumbres culturales y ancestrales, tal como lo evidencian algunas experiencias en la región de Puno en el altiplano de Perú.

Como advierte Emilio Bustamante, en la entrevista realizada por Rabelo (2019) en el Perú el problema histórico del centralismo ha afectado también al

cine, se depende de Lima, que es la ciudad capital para recibir formación en el área, la compra de equipos, la profesionalización, la exhibición y distribución a nivel nacional. Todos estos procedimientos están manejados por empresas limeñas o extranjeras, lo cual ha generado por mucho tiempo la invisibilidad de las identidades indígenas o campesinas distintas a la criolla, silenciando por completo a los pueblos originarios.

En el caso de Puno, el cine ha surgido como un movimiento sociocultural (Sánchez, 2015). Si bien es cierto nació como un cine comunitario, los realizadores han alcanzado un perfeccionamiento de las técnicas (la guionización, el manejo de cámaras, iluminación, sonido, entre otros), que les ha permitido exponer sus producciones en salas comerciales a nivel nacional como Cineplanet y Cinemark, la participación y obtención de galardones en festivales internacionales e incluso que algunas de sus películas sean elegidas para representar al Perú en los premios Oscar, sin perder lo esencial de sus narrativas contrahegemónicas y su ejecución colectiva. En este contexto, el objetivo del presente estudio es identificar las características de la dinámica sociocultural que puede estar incidiendo en la producción de cine en Puno con el fin de revalorar la identidad cultural local y proponer narrativas de denuncia social desde el séptimo arte.

Marco teórico

Colonialidad y decolonialidad

El proceso de colonialidad pone énfasis en la hegemonía que establece identidades asociadas a jerarquías, lugares y roles sociales para mantener un patrón de dominación (Quijano, 2019).

La manera en que el cine expone e impone pensamientos, tradiciones, valores, costumbres y formas de comprender el mundo, erige el poder de quienes tienen la capacidad tecnológica de elaborar productos audiovisuales; la mirada del lente, tomará forma de ideas al momento de ser transmitida en las clases que la produce y generará una falsa conciencia cuando es impuesta a grupos subalternos (Rodríguez, 2016).

En el caso de América Latina, el cine ha generado:

Dualidades que visten el discurso de odio-amor en que lo indígena es ceñido y negado por el nacionalismo y por la sociedad que es colonizada y que, a la fuerza de años y años de expresión mediática y de acciones concretas en las poblaciones rurales donde lo colonial todavía hoy pervive, estructuran y confirman la dicotomía civilización-barbarie, es decir, el nosotros y el otro, en una alteridad en la que el indígena siempre lleva las de perder (I. León, 2021, p. 6)

No obstante, ante esta realidad, surge en los estudios visuales la necesidad de reconceptualizar la dinámica cinematográfica proyectándola desde la diversidad de historias y la heterogeneidad estructural (C. León, 2012). En esta misma

línea, Grossman (2021) identifica dos tipos de cine: el primero que mantiene un sistema lineal de recursos agotables y aislados, promotor del individualismo y de las jerarquías moderno-coloniales de saberes y representación; y, el segundo que surge de un cine comunitario, basado en un esquema más orgánico que involucra una sinergia entre los recursos humanos y materiales.

Según Grossman, el cine que amalgama los recursos humanos y materiales fortalece las relaciones de solidaridad colectiva de la comunidad productora, al mismo tiempo que visibilizan sus identidades y saberes, creando un ecosistema que actúa como dispositivo decolonial, bajo la dinámica de introyectar y posteriormente proyectar el nuevo modelo de ecosistema audiovisual. Estas relaciones entre productores y receptores del cine promueven una transformación de paradigmas, que consolidará una experiencia colectivo-política de empoderamiento de las clases subalternas.

El cine decolonial tiene como premisa, la propuesta de desprenderse de la teoría del cine eurocéntrico, con el propósito de posibilitar “una «estética-otra», de «culturas visuales-otras», de «tecnologías de la imagen-otras»”(C. León, 2012, pp. 112-113). Para ello, se aleja de las epistemologías occidentales que colonizaron los saberes y las disciplinas modernas; para abrirle paso a un pensamiento sustentado en la diversidad, que permita “la re- originalización de la experiencia y la autonomía de expresión” (Michael, 2020, p. 9). Su propósito se centra en alcanzar la pluralidad visual mediante estrategias que buscan explorar nuevas subjetividades (Romero, 2019).

La autorrepresentación en el proceso audiovisual

La autorrepresentación de lo audiovisual, incorpora el proceso de propagación de la propia imagen a través de la traslación de la esencia a otros personajes paralelos al suyo, mediante un inconsciente universal (Martínez, 2018). Del proceso audiovisual nacen imágenes que permiten dar un nuevo significado, reivindicación y dignidad a culturas que estaban siendo modificadas, silenciadas u olvidadas en la región latinoamericana, con un marcado interés por ponderar a través de la imagen un lenguaje simbólico entendido por los miembros de la comunidad, e incluyendo en algunos casos la visión sobre la problemática que atraviesan grupos humanos que han padecido la exclusión económica, política, territorial, étnica, y la imposibilidad de comunicación, entre otros (López, 2017).

Cine, memoria e identidad

La memoria es un elemento que constituye la identidad (De Zan, 2008). Por otro lado, surge a partir del cine una memoria como construcción social, por las narrativas y representaciones propuestas a través de la ficción, reflexión o el documental (Arese et al., 2018). Es así que en Latinoamérica se erige un cine comunitario, que busca visibilizar aquello que fue olvidado, “la toma de conciencia sobre las culturas indígenas y la vida en áreas rurales de la región latinoamericana es un común denominador de muchas producciones

de cineastas urbanos con sensibilidad social, que van en busca de su país desconocido” (Gumucio, 2014, p. 11). Un cine que interpela y propone una producción bajo la demanda social de romper los pactos de silencio que gobiernan en la comunidad nuclear para provecho de la comunidad mayoritaria (Lazzara, 2020).

Cine comunitario

El cine comunitario es aquel que permite el involucramiento y motiva la apropiación de las técnicas de producción y difusión cinematográfica por parte de la comunidad, con la característica fundamental de autodeterminación que asume este grupo desde el momento que se conforma hasta el análisis de su impacto y resultados (Gumucio, 2014).

El cine comunitario permite que las comunidades tengan una participación sociocultural para preservar sus identidades, se forman y consolidan espacios de comunicación y cultura, dando visibilidad e integración a las visiones diversas, singulares, locales, que no tenían la posibilidad de mostrarse por distintas circunstancias, asimismo, documenta la memoria colectiva de una comunidad, su modo de vida, costumbres, su lengua, las aspiraciones, tradiciones e intelectualidad, convirtiéndose en un legado histórico, político y cultural que va transformándose, muestra lo actual pero también la evolución que se ha dado (Kong, 2016).

Molfetta (2016) resalta la importancia de sobrepasar el análisis textual narratológico y alcanzar un análisis y comprensión de los sujetos históricos que hacen y ven cine, a los factores estéticos, además de una reflexión crítica de la utilización del dispositivo audiovisual internamente de los fenómenos sociales.

Amador (2017) resalta que “el cine al ser un medio primordialmente masivo, tiene la posibilidad de construir, reconstruir y destruir la memoria individual, colectiva e histórica” (p.124). Asimismo, enfatiza en el valor que recobra que grupos marginados, invisibilizados o exotizados puedan producir cine.

Metodología

Nuestro estudio ha desplegado una investigación cualitativa que interconecta el diseño etnográfico, análisis conversacional y análisis de contenido, para lo cual se realizaron visitas durante los años 2021, 2022 y 2023 en los lugares donde se organiza, reflexiona y produce cine en la Región Puno. Se analizaron dos filmes producidos por cineastas en los contextos de nuestro trabajo de campo, las películas *Wiñaypacha*, de Óscar Catacora, con estreno el año 2018; y *Manco Cápac*, producida por Henry Vallejo, que debuta el año 2020. Para la recolección de datos, se elaboraron la Guía de observación para festivales de cines y conversatorios, la Guía de entrevista y la Ficha de análisis de películas de Manuel A. Torremocha Jiménez (s/f).

El trabajo de campo incluyó visitas en los festivales de cine y conversatorios conducidos por organizaciones de la sociedad civil en los que participan cineastas y cinéfilos. Los festivales identificados fueron: Festival Internacional Animado Ajayu y Festival Hanan Cine. Los conversatorios se realizaron en auditorios universitarios, salas de cine, cineclubes que han aparecido en las ciudades de Puno y son promovidos por colectivos como Puno Audiovisual, Ajayu, Asociación Cultural La Negra, Visionarios Estudios y Cine Aymara. En ese contexto se observó que gran parte de los conversatorios fueron promovidos por los cineastas locales, por lo cual, se consideró importante conversar con ellos para profundizar en las dinámicas socioculturales comunales y regionales que inciden en la producción de cine. Entre los cineastas de la región Puno que identificamos están: Flaviano Quispe, Henry Vallejo, Dulio Palomino, David Arias, Marcos Vera, Magaly Torres, Milagros Melgar, Henry Ticona, Tito Catacora.

Resultados

Los cineastas en Puno han integrado en sus filmes, la técnica cinematográfica y la cultura originaria local, logrando que sus proyecciones -algunas de ellas en lengua aymara y quechua subtitulada en español- sean vistas por una diversidad de espectadores rurales y urbanos, en salas de cines rurales, de barrio y en las grandes ciudades peruanas. Pero concitando también la atención de los circuitos comerciales de difusión de largometrajes, la crítica de cine, el financiamiento estatal, al igual que participaciones y premiaciones en festivales nacionales e internacionales de cine. Distinguimos algunas etapas del desarrollo y dinámicas socioculturales que posibilitan la experiencia de este cine de altura, que se realiza a 3.827 metros de altura, en el Altiplano de Perú. En estos territorios, los productores y colectivos realizan un trabajo conjunto en el que sobresale la práctica solidaria ancestral andina denominada *ayni*, que les permite recrear historias, y cosmovisiones, en medio de una belleza paisajística de la región, donde aparecen como protagonistas y ejes centrales de las historias preferentemente niños, campesinos y migrantes del pueblo aymara y quechua.

Etapas del desarrollo del cine en Puno

Desde la proyección de la película titulada “El Abigeo” de Flaviano Quispe en el año 2001, la producción cinematográfica en Puno ha evolucionado en un proceso técnico-narrativo continuo, en el que se pueden distinguir las siguientes etapas:

1. Apropiación de la producción audiovisual: Flaviano Quispe, de profesión educador, luego de formarse en teatro en la ciudad de Lima, desea emprender en su región natal la filmación de un largometraje, “El Abigeo” (2001); aunque no era especialista en producción audiovisual, decidió

asumir el reto, y con ello, demostrar que, pese a la falta de oportunidades de formación cinematográfica y la carencia de condiciones técnicas en la región, era posible producir cine, además, develó que las narrativas de la problemática regional podrían alcanzar públicos populares de otras regiones y la capital. Posterior al filme, le siguió el estreno de “Juanito El Huerfanito” (2004) y “Sobrevivir en los Andes”, este último acreedor al premio de estímulos económicos otorgado por el Consejo Nacional de Cinematografía en el 2006, siendo el primer proyecto ganador en la nueva categoría de estímulos para regiones. Lo más relevante de esta etapa es que constituye el germen para realizar cine en Puno, rompiendo con aquellos temores y estereotipos de que el cine sólo se podía hacer desde la capital.

2. Dominio de las técnicas: En esta etapa los realizadores alcanzaron el perfeccionamiento de las técnicas cinematográficas. La Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación Social de la Universidad Nacional del Altiplano, ha jugado un papel importante, siendo el único espacio académico en la región que ofrece formación cinematográfica, aunque limitada a dos semestres. Una de las películas que representa el inicio de esta etapa es la película “El Misterio del Kharisiri” (Henry Vallejo, año 2005), en este filme se lleva a la pantalla grande una leyenda puneña sobre un brujo de los Andes. El filme representa el manejo y dominio de las técnicas audiovisuales de cine, en las etapas de pre- producción, se inicia con el uso de la guionización, en la producción se tiene un manejo de cámaras que no son necesariamente errantes, en el rodaje se mejora el sonido e iluminación y, en la post producción, se recurre a los efectos especiales y colorimetría.
3. Internacionalización del cine: Esta etapa inicia con la producción, difusión y consagración de la película “Wiñaypacha”, la primera película peruana filmada completamente en aymara, un largometraje de Óscar Catacora que expone la problemática de abandono de las personas de la tercera edad en los andes. La gran calidad audiovisual del filme, le permitió conseguir tres galardones en el Festival Internacional de cine de Guadalajara: Mejor Ópera Prima, Mejor Fotografía y recibió el premio Feisal como Mejor Director Joven, actualmente es transmitida por Netflix Latino. El éxito de Wiñaypacha, reafirma una corriente identitaria a través del cine, introduciendo símbolos, ritos, y lenguas ancestrales, invisibilizadas y excluidas por la colonialidad, acompaña su narrativa la crítica al estado ausente, e inicia la internacionalización del cine puneño. En el mismo sentido, aparecen diversos colectivos que promueven la producción audiovisual, entre ellos resalta la Asociación Cinematográfica Ajayu, un colectivo puneño que mantiene una presencia en festivales internacionales bajo el principio de la revaloración cultural latinoamericana, con un formato de cine animado, aspira a ser un medio

para que los niños quechuas y aymaras se vean representados en la pantalla grande. Se crean cine clubes y festivales que sirven de debate y análisis de la problemática regional – nacional, se fortalece el trabajo mediante el *ayni*, muchos realizadores migran al extranjero para recibir formación cinematográfica regresando a su región natal para socializar sus conocimientos y fortalecer el sétimo arte a través de la práctica en comunidad. “Manco Cápac” de Henry Vallejo es la segunda película puneña en representar al Perú en los premios Óscar. Posicionando a aquel Puno excluido e invisible, como un bastión en la producción audiovisual nacional.

Las dinámicas socioculturales de la producción de cine

Se destacan particularmente el *ayni* y la autorrepresentación de la identidad regional como parte de las dinámicas socioculturales más relevantes de la producción de cine en el altiplano peruano.

El *ayni* y el cooperativismo

Lo que podemos destacar es que el *ayni* es uno de los elementos culturales principales del desarrollo del cine en Puno. Esta práctica andina basada en la solidaridad (Meza Flores & Heindorf, 2022), ha permitido a los realizadores puneños incorporar la dinámica cinematográfica de la región. Se trata de una experiencia colectiva que se aplica en comunidad, cada persona pone su talento, equipos, materiales y conocimientos al servicio de su grupo, pero también recibe lo mismo de sus compañeros, avanzando a través de la cooperación de los unos con los otros.

Ante las difíciles condiciones para producir audiovisuales, los puneños han construido núcleos comunitarios para hacer realidad el cine regional:

Puno no cuenta con instituciones educativas en el área especializada de cine:

En la parte formativa, la región de Puno, no tiene oportunidades para estudiar cine, la oferta académica se limita a la Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación Social de la UNA (Universidad Nacional del Altiplano) de Puno, la cual ni siquiera enseña cine, sólo hay uno o dos cursos en los cinco años de formación, lo cual sólo asegura un conocimiento básico de la producción, por ejemplo, en el caso del cine animado, que es lo que yo realizo, no existe ninguna posibilidad de formarse en esta área. (*Entrevista a Henry Ticona, 2021*)

Ante esta carencia de oportunidades de formación y el deseo de producir cine, los realizadores han generado

Espacios de formación alternativos como festivales de cine, laboratorios creativos, los cineclubs porque viendo uno aprende, debatimos sobre las técnicas que aplican

otros cineastas y las ponemos en práctica hasta perfeccionarlas en comunidad (Entrevista a David Arias, 2021).

Por otro lado, los festivales de cine se han consolidado como espacios de difusión del arte cinematográfico regional. (Ver Foto 1 y Foto 1), al mismo tiempo mantienen un propósito de debate sobre la labor de los realizadores. El auto- cuestionamiento se encamina hacia la perfección de habilidades, el fortalecimiento de la diversidad en sus narrativas, la reivindicación cultural, y sobre todo el compromiso de poder avanzar como comunidad a disputar un lugar dentro de los canales nacionales e internacionales de difusión de cine, haciendo de la reflexión y la crítica una práctica cotidiana del cine. *“Los festivales han ayudado en dos puntos, el primero para poder difundir nuestro arte, son espacios críticos, y también de formación, y realmente motivan a los jóvenes a hacer cine”* (Entrevista Marco Vera, 2023).

Foto 1. Conversatorio entre realizadores de cine animado – Festival Ajayu



Fuente: Festival Ajayu 2022

Foto 2. Debate abierto con el público - Festival Hanan Cine



Fuente: Festival Hanan Cine 2022

Frente a la falta de oportunidades de formación de cine en la región Puno, algunos realizadores han optado por migrar a otras latitudes con el propósito de especializarse en distintas áreas del cine, volviendo a su región para socializar lo aprendido hasta perfeccionar las técnicas en comunidad. *“Nosotros sabemos que cada quien tiene algún conocimiento que aportar, y ahí aplicamos el ayni, todos acudimos para aportar lo que sabemos y aprender de los otros, por ejemplo, cuando llegué de Argentina he realizado algunos talleres gratuitos porque es importante formar los talentos dentro de la región”* (Entrevista a Henry Ticona, 2021). Al igual que Ticona muchos realizadores optan por una formación en el extranjero, pero vuelven con sus nuevos saberes para compartirlos con su comunidad.

Además, los cineastas han fundado colectivos como *Ajayu, Puno Audiovisual, Visionarios Estudios y Cine Aymara* que realizan incidencia política y cultural.

Autorrepresentación de la identidad regional

Otra característica del cine en Puno es que los realizadores asumen el compromiso de preservar las culturas ancestrales quechua y aymara, mediante la visibilidad de símbolos, ritos, costumbres, tradiciones y el uso de sus lenguas originarias; generando una corriente identitaria, que por primera vez se ven representadas en la gran pantalla.

Los cineastas manifiestan haber aprovechado la riqueza cultural de la región, que sin necesidad de ficción se ve expuesta de manera natural en la +región.

La directora Milagros Melgar (2022) comenta que: *“es importante que las historias de cine que hablen de pueblos originarios, sean tomadas con responsabilidad, que se respete su contexto, su cultura e idioma, nuestras producciones son honestas, y creo que eso es lo que impacta”* (Entrevista a Milagros Melgar, 2022).

El cine occidental se ha encargado de invisibilizar la presencia étnica de las comunidades andinas, los niños, jóvenes y adultos no tienen la oportunidad de verse representados en películas o si lo hacen es cumpliendo un rol o papel demeritorio, lo mismo ocurre en producciones limeñas, donde se muestra una cultura serrana distorsionada.

“El cine puneño logró esa identificación, el orgullo de formar parte de algo que se veían tan lejano, como son las pantallas de cine y hoy los pobladores puneños son los protagonistas” (Entrevista a Marco Vera, 2023).

Foto 3. Escena de la película Wiñaypacha

Fuente: Película Wiñaypacha (2017)

En la película Wiñaypacha se incluyó por primera vez a actores aymaras como protagonistas en producciones nacionales. Además de haber sido filmada enteramente en idioma aymara, la producción hizo uso del lenguaje audiovisual para exponer ritos, costumbres y la cosmovisión de este pueblo. El director Oscar Catacora, eligió representar en su largometraje la realidad que viven sus abuelos en el altiplano, lo que convierte al filme en un proceso de autorrepresentación de sus realidades.

De hecho, los realizadores han encontrado en las características culturales el valor agregado para sus producciones “*La ventaja es la diversidad que tiene Puno como región de cultura viva, respiramos cultura todo el tiempo, ya sea de poesía, música, danza, eso hace que todo lo que hagamos nos influya*” (Entrevista a David Arias, 2022).

En ese sentido, la narrativa del cine en Puno tiene una gran influencia de los pueblos aymaras y quechuas presentes históricamente en el altiplano peruano. Las primeras películas marcaron un proceso identitario, para después ceder el paso a la crítica al Estado. Como parte del análisis de las producciones del cine puneño, presentamos las películas Manco Capac y Wiñaypacha.

Cuadro 1. Análisis relacionado a la temática decolonial y crítica al estado de las películas *Wiñaypacha* y *Manco Capac*

PELÍCULAS	
MANCO CAPAC (Producida por Henry Vallejo, año 2020)	WIÑAYPACHA (Producida por Óscar Catacora, año 2018)
Premiaciones	Premiaciones
Beneficiaria de los Estímulos Económicos del Ministerio de Cultura- DAFO "Grand Prix du Jury", Festival de cinema peruvien, Paris-abril 2022. "Premio del Público" Festival de Cine latinoamericano en Lenguas Originarias, Cusco-marzo 2022. Festival People of Color, International Exchange. Ganador (Nueva York, 2020) Festival Tokyo Lift Off 2020. Finalista de la Selección oficial (Japón, 2020) Premios Apreci 2020: mejor película, mejor guion y mejor actor protagonista. Premio Luces a la Mejor película (2020)	Mejor Ópera Prima y el premio Mayahuel (mejor fotografía) en el 33° Festival Internacional de cine de Guadalajara, México. Mención honrosa en el Festival internacional de cine de las alturas de Jujuy (Argentina). Fue ganadora, además, del Concurso de proyectos de largometraje de ficción exclusivo para regiones (2013) y del Concurso nacional de proyectos de distribución (2017) del Ministerio de Cultura. Mejor Fotografía en la categoría de Largometraje Iberoamericano de Ficción, también recibió el premio FEISAL (Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América)
Narrativa decolonial	Narrativa decolonial
Vallejo decoloniza la idealización del destino ciudadano, presentando las dificultades que tiene un migrante, la falta de empatía del ciudadano, los prejuicios, la discriminación, la explotación laboral, y la inexistencia de políticas públicas inclusivas para las personas que provienen del campo.	Wiñaypacha apuesta por un cine decolonial, desde la elección de la lengua de grabación, el aymara, cuya cultura era considerada hasta ese momento en vías de extinción. Presenta una dualidad complementaria entre el varón y la mujer, propia de la cosmovisión andina.
Crítica al Estado	Crítica al estado
En la ficción se narra la indiferencia, discriminación y falta de políticas públicas de las cuales es víctima un migrante rural, Elisban, al llegar a la ciudad de Puno. Forma parte de una crítica al Estado ausente, una constante del cine puneño. Sin embargo, también crítica la indiferencia y explotación laboral de los puneños.	Es una crítica a la falta políticas públicas y el inacceso a vías de comunicación en los andes peruanos que pueden llegar a poner en peligro la vida de los protagonistas.
Rasgos identitarios andinos	Rasgos identitarios andinos
Muestra la fiesta de la Candelaria, un ícono de la tradición de la urbe puneña. Se muestran trajes típicos de la zona y diálogos en idioma quechua.	La cinta aprovecha para mostrar costumbres andinas del carnaval, el picchado de coca, la challa, y otra simbología, de una manera sutil que probablemente solo pueda ser entendida a profundidad por los mismos aymaras.

Fuente: Manuel A. Torremocha Jiménez (s/f).

Los festivales de cine difunden prácticas culturales andinas como se observa en la Foto 4. Los participantes del Fogón de Proyectos del Festival Internacional de Animación *Ajayu*, fueron parte de un ritual andino para recibir las energías de los Apus (dioses andinos).

Por ello, podemos destacar con Entrevista a Vera (2023), que *“el cine ha permitido dar visibilidad a la cultura quechua y aymara que se creían ya olvidadas, para reconstruir y fortalecer su identidad”*.

Foto 4. Participantes de festival de cine en Puno realizan un rito a los Apus



Fuente: Festival Internacional de Animación Ajayu (2022)

Discusión

Tal como lo exponen los resultados hallados, el cine como arte y proceso sociocultural en la región de Puno se ha convertido en un elemento de resistencia cultural y decolonialidad, al respecto Albán (2013) resalta que en la actualidad el arte se ha convertido en un campo de disputas por el reconocimiento, las autoafirmaciones étnicas e identitarias y las apuestas políticas de la sociedad que apuntan a colocar en el presente, en este hoy, a quienes han estado históricamente confinados, estigmatizados y vilipendiados, exotizados y convertidos en piezas de museo inmóviles y sin la oportunidad de cambio a riesgo de perder sus identidades. En la entrevista Marco Vera expresa la importancia del uso de lenguas originarias

Es fundamental el uso de estos idiomas, porque no sólo es el idioma, es la manera de ver el mundo, sería muy contradictorio tratar de querer hacer un cine que va desde las regiones y mantener el idioma español, no podríamos construir un cine distinto si seguimos manejando el mismo lenguaje, esto asegura la diversificación, y que se pueda mostrar la cosmovisión verdadera que tienen los pueblos. (Entrevista a Marco Vera)

Por su parte, Muñoz (2016) afirma que los contenidos de los medios masivos de comunicación, como en nuestro caso las dos películas que hemos analizado

Wiñaypacha y Manco Cápac, asumen un rol relevante, cuando abordan “la cultura común (corriente o cotidiana) desde la cultura popular (la de la clase obrera)” (p.184), convirtiéndose en espacios en los cuales estos grupos sociales son representados, pueden reconocerse, hablar con sus lenguas, y entender sus prácticas, e incluso donde simbolizan sus modelos de sociedad e ideologías contrahegemónicas; este tipo de medios se convierten en “agencias capaces de generar transformaciones en las mentalidades, en el orden de lo simbólico-imaginario y en las mismas costumbres de la gente” (p.184). Siendo preciso no olvidar que Hegel consideraba que “América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente tanto en lo físico como en lo espiritual” (Hegel, 1994, p. 445-446) ante los discursos hegemónicos. Al respecto, el cineasta Henry Vallejo menciona como las narrativas que fueron creadas para que los puneños se vean representados en la pantalla grande, han traspasado a otras latitudes donde también se encuentran realidades similares, como el caso de la migración de la película *Manco Cápac*.

Es una película que puede conversar con el espíritu de las personas, de hecho, recibí muchas llamadas de gente que tenía historias similares en otras partes del Perú [...] El cine en Puno permitió que personas invisibilizadas se vean reflejadas en las películas. (Entrevista Henry Vallejo)

Las narrativas de cine occidental dejaban afuera las especificidades de los contextos locales en una suerte de universalización del arte deslocalizado; siendo las acciones e historias de pueblos diferentes sufrieron de la inferiorización y descalificación, como los indígenas, considerándolas como artesanías o productos para el consumo de los turistas necesitados de exotismo para reafirmar sus lugares de posición dentro de las sociedades (Walsh, 2012, p.447). Pero con el cine puneño incluso

se exponen situaciones que pueden ser incómodas para la sociedad o el gobierno, pero somos conscientes que nuestro propósito no es quedar bien con nadie sino mostrar nuestra realidad. (Entrevista a Tito Catacora, 2022).

El cine puneño puede situarse en lo que Torrico (2022) menciona como el pensamiento de Luis Ramiro Beltrán, la necesidad de construir una “*comunicación horizontal con acceso, diálogo y participación*”(p.52). Y es que:

incluso cuando terminamos Wiñaypacha realizamos una gira por la zona rural para que la población también de su opinión sobre la película, porque considerábamos eso muy importante. (Entrevista a Dulio Palomino, 2023)

Otro medio de comunicación horizontal lo conforman los festivales “*Se cuentan con espacios de debate para que la población pueda vertir su opinión frente a las narrativas expuestas en las producciones filmicas*” (Entrevista a

David Arias). Se trata de una comunicación horizontal y participativa desde su creación hasta la difusión.

Conclusiones

El Cine en Puno representa un proceso sociocultural, que se da en el altiplano peruano, potencia la difusión de rasgos identitarios en espacios locales y globales. Consolida un público regional que valora verse representado, recupera saberes ancestrales e idiomas en peligro de desaparición, que no encontraba medios masivos de reproducción y que incluso, debido a procesos coloniales, las mismas comunidades iban invisibilizando.

Se ha convertido en un tipo de cine que es capaz de disputar espacios nacionales e internacionales, reivindicar sus saberes ancestrales y cuestionar el rol del Estado que socaba su autonomía como naciones diversas y con orígenes ancestrales.

Sin embargo, entre los mismos cineastas existe un debate respecto a que el cine que realizan sea considerado “indígena”, porque los realizadores no nacieron en comunidades originarias, pero si se sienten parte de ellas, por sus ancestros y de ahí la necesidad de la interacción con estas poblaciones para recuperar su origen identitario. Esto se aprecia en los trabajos de Oscar Catacora, Milagros Melgar y Henry Ticona que teniendo padres migrantes en zonas urbanas y que incluso recurrieron a formación en el extranjero, vuelven a las comunidades de sus abuelos para que sean la inspiración de sus producciones.

Además del éxito de *Wiñaypacha*, como la primera película peruana en aymara, el uso de lenguas originarias ha formado parte de una característica de las producciones puneñas, que no sólo tienen como público objetivo a los adultos, sino apuntan al fortalecimiento de la identidad cultural mediante cortos animados como los de Ajayu.

El impulso inicial en la apropiación de la producción audiovisual significó para muchos técnicos, educadores y aficionados al cine ganar confianza para llevar a la pantalla grande realidades autobiográficas, historias de pueblos y dramas sociales. El trabajo de los realizadores en esta región está fortaleciendo procesos de participación sociocultural e integración regional, en dinámicas decoloniales cooperativas, en las que el cine no es utilizado solamente para la industria sino como dispositivo de comunicación y defensa de los derechos. El proceso decolonial sitúa al poblador local como protagonista de la historia en las narrativas cinematográficas, con la oportunidad de percibirse como sujeto social y colectivo con capacidad para vivir y cambiar sus historias.

Finalmente, nace como cine comunitario y se mantiene como tal, pese a los premios, mantiene el trabajo colectivo y cooperativo que está demostrando ser un eje de éxito, frente a la competitividad e individualismo occidental.

Referencias

- Albán, A. (2013). PEDAGOGÍAS DE LA RE-EXISTENCIA. Artistas indígenas y afrocolombianos. In C. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re) vivir: Vol. Tomo I* (pp. 442–468). Serie Pensamiento Decolonial.
- Amador, A. (2017). *El cine comunitario : un medio de expresión y creación de memoria colectiva en Aguascalientes : estudio de tres casos (Cinebruto, KPR y Mais A.C.)* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Aguas Calientes]. <http://hdl.handle.net/11317/1364>
- Amieva, M., Arreseygor, G., Finkel, R., & Salvatori, S. (2009). Cine y memoria (1983-2006). In S. Raggio & S. Salvatori (Eds.), *La última dictadura militar en Argentina : Entre el pasado y el presente*. Homo Sapiens. <http://bit.ly/3WNPoGr>
- Arese, L., Berti, A., Cáceres, E., Casali, C., Curatitoli, M., da Silva, G., Enrico, J., Iparraguirre, M., Liponetzky, T., López, V., Lucero, M., Martinez, A., Mufari, A., Nasif, S., Paulinelli, M., Svetko, F., & Triquell, X. (2018). *Cine y memoria: Narrativas audiovisuales sobre el pasado*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/137183>
- Bouhaben, M., & Polo, J. (2020). Imagocracia e imagomaquia. Una reflexión crítica sobre las relaciones entre comunicación audiovisual y cultura popular en América Latina. *Las Torres de Lucca: Revista Internacional de Filosofía Política*, 9(17), 265–292. <https://revistas.ucm.es/index.php/LTDL/article/download/75160/4564456556582?inline=1>
- Cabrejo, J. (2010). El cine de terror regional: la justicia del más allá. Entrevista con Raúl Castro. *Ventana Indiscreta*, 0(003), 52. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2010.n003.1587>
- Cuya, L. (2021). Cinematografía decolonial: disidencias epistémicas, asincronías globales y migración en los Andes. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 9(7), 101–122. <https://doi.org/10.5070/T49755856>
- De Zan, J. (2008). Memoria e Identidad. *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe*, 16, 41–67. <http://www.scielo.org.ar/pdf/topicos/n16/n16a03.pdf>
- Fernández, J., & Aparicio, D. (2014). De los caminos del cine: la “Democratización de la producción” como devaluación artística y difusión desregulada o la gran paradoja de la era digital. *Revista Ábaco*, 1(79), 89–98. <https://revistas culturales.com/xrevistas/PDF/72/1766.pdf>
- Grosman, C. (2021). La mesa (red) de cine social y comunitario de Córdoba en la praxis de la pedagogía decolonial. *Saberes y Prácticas. Revista de Filosofía y Educación*, 6(2), 1–22. <https://doi.org/10.48162/rev.36.030>
- Gumicio, A. (2014). Procesos colectivos de organización y producción en el cine comunitario Latinoamericano. *MEDIACIONES*, 10(12), 8–19. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.10.12.2014.8-19>
- Huamán, M. (2020). *Proyecto de intervención social “ALEXANDRA”. Un cine comunitario de empoderamiento y configuración de la mirada respecto a la violencia contra la mujer* [Tesis de maestría, Universidad Internacional de La Rioja]. <https://reunir.unir.net/handle/123456789/10594>
- Kong, A. (2016). Ante la brecha digital: El cine comunitario como herramienta de educación. *Reencuentro. Análisis De Problemas Universitarios*, 28(72), 121–134. <https://reencuentro.xoc.uam.mx/index.php/reencuentro/article/view/909>

- Lazzara, M. (2020). Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado. *Atenea (Concepción)*, 25(521), 231–248. <https://doi.org/10.29393/At521-16FMJL10016>
- León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, 51, 109–123. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163223650007>
- León, I. (2021). Autor, exotopía y alteridad en la construcción de identidad nacional desde el cine indigenista en México: Chilam Balam (1955) de Íñigo de Martino. *CIENCIA Ergo-Sum*, 29(1). <https://doi.org/10.30878/ces.v29n1a5>
- López, N. (2017). Cine con mirada local. Práctica política que recupera y resiste. *Revista Luciérnaga - Comunicación*, 9(18), 9–19. <https://doi.org/10.33571/revistaluciernaga.v9n18a1>
- Martínez, C. (2018). La multiplicación de la identidad en Mulholland Drive de David Lynch y en la trilogía de la autorrepresentación de Maya Deren. *Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 18. <http://hdl.handle.net/10256/19640>
- Meza Flores, L. M., & Heindorf, C. (2022). La M'inka, el Ayni y el Apachikuy: practicas sociales para sistemas alimentarios en crisis. *Revista Grifos*, 32(59), 01–18. <https://doi.org/10.22295/grifos.v32i59.7051>
- Michael, J. (2020). El entrelugar interamericano del cine en América Latina. In *Fiar-Forum For Inter-American Research*, 13(5), 9–22. <http://interamerica.de/wp-content/uploads/2020/07/michael07-20.pdf>
- Molfetta, A. (2016). Antropología visual del cine comunitario en Argentina: reflexiones teórico-metodológicas. *Revista de La Escuela de Antropología*, XXII, 39–99. <https://doi.org/10.35305/revistadeantropologia.voiXXII.4>
- Molfetta, A. (2017). Eje 2. El cine argentino y español: épocas, aportes y debates: Precariado, Ley de Medios y Tercer Cine: el cine comunitario del Gran Buenos Aires y los abuelos de Berazategui. *Culturas*, 11, 49–71. <https://doi.org/10.14409/culturas.voi11.6999>
- Muñoz, G. (2016). ¿Qué implica pensar el campo C-E-C desde lo cultural? In *COMUNICACIÓN-EDUCACIÓN EN LA CULTURA PARA AMÉRICA LATINA Desafíos y nuevas comprensiones* (pp. 157–196). Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO.
- Quijano, A. (2019). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Espacio Abierto*, 28(1), 255–301. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12262976015>
- Quiroga, C. (2014). Perú. In *Cine Comunitario en América Latina y El Caribe* (pp. 445–472). Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Quispe, M. (2021). *Hacia la construcción de un cine propositivo y de resistencia frente a los discursos extractivistas: de Hija de la laguna (2015) a Hugo Blanco, Río Profundo (2019)*. 4, 63–72. <https://bit.ly/3MV5J62>
- Rabelo, C. (2019). El Cine Regional en el Perú. Entrevista a Emilio Bustamante. *Imagofagia*, 19, 367–385. <https://hdl.handle.net/20.500.12724/8578>
- Relats, P., & Algán, R. S. (2019). Políticas culturales en Argentina: una revisión en el contexto del Instituto Nacional de Teatro y del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. *Comunicación, Cultura y Política*, 10, 36–69. <https://doi.org/10.21158/21451494.v10.no.2019.2642>
- Rinero, L. (2021). Pasajes de politicidad en las prácticas de Cine Comunitario. *Toma Uno*, 9, 75–87. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/download/35780/35996/126806>

- Rivera, C. (2011). RunasimiNet y la producción de una representación visual del quechua. In G. Cánepa (Ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú* (pp. 305–326). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://bit.ly/3wGkvrB>
- Rodríguez, F. (2016). Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80. *Campos En Ciencias Sociales*, 4(1), 11–31. <https://doi.org/10.15332/s2339-3688.2016.0001.01>
- Romero, K. (2019). Imágenes nómadas transnacionales. Análisis crítico del discurso del cine ecuatoriano. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 10(3), 146–149. <https://doi.org/10.31207/rch.v10i3.217>
- Sánchez, A. (2015). *Contenidos en el cine regional de Ayacucho y Puno en el siglo XXI* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/6738>
- Schlickers, S. (2016). *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*. Peter Lang International Academic Publishers. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/42303>
- Torres, P. (2006). La memoria del cine como extensión de la memoria cultural. *Culturales*, II(4), 50–79. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69420403>
- Torrice, E. (2022). *Comunicación (re)humanizadora: Ruta decolonial*. Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina.
- Zárate, R., Hernández, A., & Méndez, K. (2019). Educar miradas en resistencia a la colonialidad del ver. *Contratexto*, 032, 205–228. <https://doi.org/10.26439/contratexto2019.n032.4618>

