

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Ante la subexposición: apuntes sobre los encuadres en *Wiñaypacha* (2017)

Melisa Alexandra Silva Tumpay (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: “¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición? ¿Para que aparezcan y cobren figura?”, se pregunta Georges Didi-Huberman al inicio de su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. El siguiente artículo pretende utilizar estas interrogantes como un puntapié para pensar *Wiñaypacha* (2017), primera película peruana hablada enteramente en aymara. Para ello nos centraremos en el análisis de los encuadres ampliados (planos generales/planos conjuntos, planos enteros) que utiliza el director Oscar Catacora durante —casi— toda la película, encuadres que permiten percibir un relevamiento de los cuerpos y de su entorno. Exploraremos cómo a partir del entendimiento de la cosmovisión aymara el director construye su poética.

Palabras clave: Cine peruano; Pueblo; Cine regional; Historia

“¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición?”, se pregunta el historiador Georges Didi-Huberman en las primeras páginas de su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Cómo hacer para que no queden “subexpuestos a la sombra

de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo” (Didi-Huberman, 2018, p. 14). El autor francés propone un recorrido que inicia con los trabajos fotográficos de Philippe Bazin, Eugene O. Goldbeck, los montajes de Aby Warburg, atraviesa formulaciones sobre el retrato y el derecho a la imagen en la historia del arte hasta llegar al cine: a los obreros saliendo de la fábrica de los Hermanos Lumière, a los rostros y cuerpos puestos en pantalla por Sergei Eisenstein, los cuerpos líricos y los cuerpos documentados de Roberto Rossellini y los pueblos perdidos de Pier Paolo Pasolini. La representación de los pueblos no es una cuestión ajena a Latinoamérica y sus cineastas. El caso más evidente es quizás el de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, quienes se propusieron hacer un cine no solo sobre el pueblo, sino con el pueblo.

En el Perú, país al que nos referiremos en este artículo, también han existido cineastas interesados en la exposición de los pueblos. La mayoría de ellos agrupados en lo que se conoce hoy como cine regional, el cual ha ido creciendo “favorecido por el abaratamiento de los equipos de video y la expansión de internet” (Rabelo Rodrigues, 2021, p. 371). Este cine es uno “de bajo presupuesto realizado simultáneamente en muchas regiones fuera de Lima, que cuenta ya con alrededor de doscientos largometrajes, y numerosos cortos, la mayoría de ellos exhibidos en espacios alternativos a las salas comerciales de los multiplex” (Rabelo Rodrigues, 2021, p. 371). *Wiñaypacha* (2017), la ópera prima de Oscar Catacora, forma parte de este cine regional y, según Emilio Bustamante, investigador peruano, es la cumbre de dicho cine:

Wiñaypacha es un hito en la historia del cine peruano por ser la primera película peruana hablada en aimara (la segunda lengua originaria en cantidad de hablantes que existe en el Perú, la primera es el quechua), y porque es una película de altísima calidad, radical modernidad y mirada nueva, hecha por un cineasta con formación académica en teatro y comunicaciones, pero que es hijo y nieto de campesinos (Rabelo Rodrigues, 2021, p. 384).

Nuestro interés se funda en esa mirada nueva que señala Bustamante y nuestro objetivo es examinar cómo Oscar Catacora —en tanto cineasta y, por lo tanto, pensador de la imagen— representa a los pueblos.

Pero antes de avanzar sobre la película, es necesario determinar la noción *pueblo*, ya que entendemos que es un concepto que está siempre en disputa. Plantear una definición cerrada del término implicaría, según Alan Badiou, algo negativo que describe como “[...] lastre de una identidad cerrada —y siempre ficticia— de tipo racial o nacional [...] [que] exige la construcción de un Estado despótico, que hace existir violentamente la ficción que lo funda” (Badiou *et al.*, 2014). Para el autor va a ser “legítimo hablar de pueblo a propósito de este conjunto, toda vez que no tiene derecho a la consideración de la que goza, para el Estado, el pueblo oficial” (Badiou *et al.*, 2014) y también cuando “en la perspectiva de su existencia histórica, cuando dicha perspectiva se ve(a) negada por la dominación colonial e imperial, o por la de un invasor” (Badiou *et al.*, 2014). En “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento”, penúltimo capítulo de *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze (1987), el autor marca una diferencia entre el cine clásico y el cine moderno, esta diferencia es que en el cine moderno el pueblo es lo que falta, lo que no está. Didi-Huberman, a propósito de describir la justeza política de un filme, va a decir que una película solo tendrá dicha justeza “si devuelve su lugar y su rostro a los sin nombre, a los sin parte de la representación social habitual” (2018, p. 163).

Este breve rodeo nos sirve para avanzar, no sobre una definición, pero sí sobre acercamientos a los pueblos entendidos como los pueblos no oficiales, los que no aparecen, los que no tienen dominancia cultural, los negados, los ausentes, los que faltan. Los olvidados, si pensamos en el título de la película de Luis Buñuel. La tradición de los oprimidos, si pensamos en Walter Benjamin.

Como ya mencionamos, *Wiñaypacha* marca un hito en el cine peruano. Nosotros sostenemos que este hito no es solo por la utilización de la lengua aymara, ni por una mera

voluntad realista, sino por la poética que construye Catacora para su película a partir de la cultura de la que forma parte. Pasamos a explicarlo.

Wiñaypacha narra la historia de una pareja de ancianos: Phaxsi (Luna) y Willca (Sol), quienes esperan la vuelta de su hijo Antuku (Estrella que ya no brilla), de quien solo sabemos que se fue a la ciudad y que se avergüenza de hablar aymara (la lengua de sus padres). Desde el inicio de la película constatamos que la edad ya empieza a dificultar la vida de la pareja. Phaxsi afirma que ya no puede tejer más y Willca se queja del cansancio que le produce el trabajo. Para narrar esto, Oscar Catacora decide mostrar la cotidianidad de la pareja: los almuerzos, el trabajo, la hora previa a dormir, la celebración del año nuevo andino, la recolección del agua, una fiesta para la fertilidad de los animales. Todo esto filmado en encuadres ampliados. En la primera secuencia de la película, el viento sopla y entre dos montañas de la sierra peruana se acumulan las nubes. Canta un ave, canta un grillo. El plano cambia. Siguen las montañas, pero ahora hay también una casa. Las ovejas balan. Cambia el plano, observamos la misma casa y fuera de ella, un perro. Un hombre, al cual aún no vemos, pregunta por su esposa. La esposa sale de la casa y responde que ahí va. Lleva en la mano alimentos humeantes. En el siguiente plano están los dos sentados, sus animales permanecen a su lado. Durante toda esta primera secuencia los planos han sido generales y enteros. Las montañas, las nubes, los animales y las personas no han sido fraccionados mediante planos cortos y la cámara no se ha movido en ningún momento.

De los noventa y seis planos que componen la película, cuarenta son generales, cuarenta conjuntos, once son detalles y tan solo cinco son primeros planos. La cámara además respeta el tiempo de las acciones y los movimientos de los personajes desde una posición fija, la cámara nunca se mueve y la mayoría de las veces está al ras del suelo. La fotografía, ha afirmado el mismo Catacora, se hizo toda con luz natural (esperando las sombras y la estación perfecta para filmar) y en las escenas de noche se filmó iluminando con fuego. Otra característica fundamental de la película —que ya mencionamos— es la utilización del

aymara. Catacora opera así lo que Pasolini llama una ampliación lingüística, la cual tendría el efecto de modificar “el horizonte no solo lexical y expresivo, sino también social” (Didi-Huberman, 2018, p. 172).

De estas primeras características podríamos ir arriesgando que existe, sí, cierta voluntad o intención realista. Pese a no ser un documental, comparte características con lo que Bill Nichols llama “documental observacional”: luz natural, respeto por el tiempo de las acciones, no uso de música extradiegética, tomas largas y fijas y el uso del idioma original. Mas no podemos pensar que la representación de los pueblos que hace Catacora es fruto solo de una vocación realista. Podríamos examinar muchos aspectos del film, pero lo que nos interesa explorar son los profusos planos generales y conjuntos que utiliza el director para su película.

En un primer acercamiento a los copiosos planos generales que Oscar Catacora utiliza, se podría arriesgar que provienen de una voluntad de “mostrar” las costumbres de la cultura aymara, las fiestas, lo cotidiano, los cuerpos, los animales, la cosecha. Combatir la subexposición, a la que habían estado condenados los pueblos que no habían tenido espacio en las grandes pantallas producto del centralismo, con un vistazo general a su vida y sus costumbres. Como si existiese una intención de compartir una totalidad. Sin embargo, ahora quisiéramos sostener que ello no es así, o que al menos, no es solo así. Que esta forma está imbricada con la cultura de la que proviene.

Con respecto a otros directores peruanos interesados en la representación de los pueblos o no conformes con el centralismo cinematográfico, Oscar Catacora comporta una diferencia. Emilio Bustamante señala, por ejemplo, las distancias que tiene el director puneño con los dos grandes hitos de la representación andina: la escuela de cine del Cusco y Federico García:

[...] las diferencias con la propuesta de Catacora son claras. En Kukuli los actores son campesinos, a diferencia de la protagonista, Judith Figueroa, que es la hermana del director, una descendiente de hacendados. Pero los campesinos son encuadrados con ángulos picados, que son implícitamente paternalistas: el espectador los mira hacia abajo, con la carga de condescendencia que eso conlleva. En cambio, en Wiñaypacha la cámara está a la misma altura que los sujetos que registra. Es un plano de igualdad y creo que esa diferencia es importante (Almenara, 2022).

Bustamante va a hacer hincapié en la mirada horizontal que propone Catacora, fruto de no provenir de un espacio ajeno al que representa (el director ha señalado que la película se inspira en su propia experiencia cuando vivía con sus abuelos). Nosotros consideramos que proviene de compartir y/o entender la cosmovisión aymara.

Con respecto a la cosmovisión europea-cristiana, la aymara se distingue por no tener un Dios creador

[...] trascendente y ajeno al mundo, ni una creación o confección del mundo. La tierra misma es divina y eterna. Pachamama, la diosa principal de los aymaras, no confecciona flora, fauna y humanos: todos estos “nacen” de ella. La divinidad es inmanente en el mundo, está dentro del mundo y se identifica plenamente con la tierra (Van Kessel, 1998, p. 13).

Mientras que, para el hombre occidental, afirma Juan Van Kessel (1998), los recursos de la tierra son materia, para el aymara, dicha categoría es ajena a la cosmovisión andina. Cuando el aymara se relaciona con los elementos de su medio ecológico —en su trabajo, y en su uso y consumo— entabla un diálogo con ellos, los trata como seres vivos. Si pensamos en algunas de las secuencias de la película, vemos precisamente esto. Tanto a los animales, como al viento, al río y a sus dioses, Willca y Phaxsi les hablan con tono de respeto y cariño. Esto impugnaría, primero, algunas interpretaciones que se han propuesto sobre la película,

las cuales sostienen que el conflicto radica entre los ancianos y su entorno. Y segundo, daría cuenta de la elección de Catacora de filmar la mayoría de la película en planos generales, ya que, si el sujeto no se concibe escindido de la “materia”, esto plantea una emergencia de pensar nuevas formas de enmarcarlo. Oscar Catacora se decide por lo amplio, por los planos generales y conjuntos. Por mostrar los cuerpos —y con ello al pueblo— al lado de su entorno. Solo en momentos de perturbación —la pesadilla de Phaxsi y la muerte de Willca— es que aparecerán los planos detalles.

Oscar Catacora recurre a la cultura aymara no solo para dar cuenta de su existencia, para encontrar un tema o una historia, sino para construir su poética, su forma. Pensamos que este podría ser un primer acercamiento a pensar nuevas coordenadas para la construcción de las imágenes de los pueblos que tome como punto de partida —no necesariamente de manera realista, no es lo esencial aquí— la cosmovisión del pueblo que pretende representar pues es ahí, en la exploración profunda de esos sentidos, de su lenguaje, donde se crearán nuevas imágenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almenara, A. (2022). *Mirar y sentir el mundo desde los Andes*. VIST Projects. Recuperado de <https://vistprojects.com/oscar-catacora-mirar-y-sentir-el-mundo-desde-los-andes/>

Badiou, A., Bourdieu, P., Butler, J., & otros. (2014). *¿Qué es un pueblo?* (C. González & F. Rodríguez, Traductores). Eterna Cadencia.

Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo*. Paidós Ibérica.

Didi-Huberman, G. (2018). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.

Rabelo Rodrigues, C. D. (2021). *El Cine Regional en el Perú. Entrevista a Emilio Bustamante.*

Imagofagia, (19), 367-385. Recuperado de

<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/145>

van Kessel, J. (2003). *Tecnología Aymara: Un enfoque cultural* (4.^a ed.). IECTA-Iquique.