

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



**REPRESENTACIÓN NARRATIVA DEL PROCESO DE
MIGRACIÓN INTERNA DE LOS PROTAGONISTAS DE LAS
PELÍCULAS PERUANAS: *GREGORIO Y MANCO CÁPAC***

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación

Pamela Sofia Naccha Torres

Código: 20191382

Asesor:

Rodrigo Bedoya Forno

Lima - Perú

23 de abril del 2024



**REPRESENTACIÓN NARRATIVA DEL PROCESO DE
MIGRACIÓN INTERNA DE LOS PROTAGONISTAS DE LAS
PELÍCULAS PERUANAS: *GREGORIO Y MANCO CÁPAC***

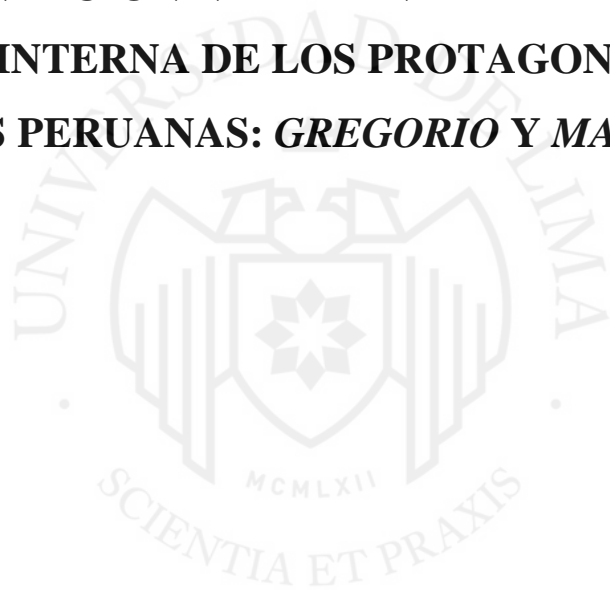


Tabla de contenido

RESUMEN	4
ABSTRACT	4
1) INTRODUCCIÓN	5
1.1. Planteamiento del problema	5
1.2. Objetivos	6
1.2.1. Objetivo general	6
1.2.2. Objetivos específicos	6
1.3. Justificación.....	6
1.4. Estado del arte	7
1.4.1. Contexto previo: fenómenos migratorios	7
1.4.2. Ley 19327, Grupo Chaski y <i>Gregorio</i>	7
1.4.3. El cine regional en el Perú.....	9
1.4.4. Era digital, modernidad y <i>Manco Cápac</i>	10
1.5. Marco teórico	12
1.5.1. Las migraciones en el cine peruano.....	12
1.5.2. Los niños y los olvidados	14
1.5.3. Rito de paso	15
2) METODOLOGÍA	16
2.1. Diseño metodológico.....	16
2.2. Muestra e instrumentos de recolección	16
2.3. Procedimiento de análisis	17
3) RESULTADOS	17
3.1. Momentos de cada película	17
3.2. Análisis de etapas por momentos de las películas.....	18
4) DISCUSIÓN	20
4.1. Primera etapa: separación.....	20
4.2. Segunda etapa: período liminal	21
4.3. Tercera etapa: agregación e incorporación.....	22
4.4. Elisbán y Gregorio: contrapartes de una misma realidad.....	23
4.5. Desarraigo y nuevas costumbres	24
4.6. Conclusiones	25
REFERENCIAS	27
ANEXOS	32

RESUMEN

En este trabajo se propone un análisis de los personajes protagónicos de los largometrajes peruanos *Gregorio* (1982) y *Manco Cápac* (2020) bajo la observación siguiente: ambas películas muestran diferencias en la representación narrativa del proceso de migración de sus protagonistas, pero similitudes en los obstáculos que afrontan en su proceso de adaptación a la vida urbana. El objetivo de la investigación radica en describir la experiencia de ambos protagonistas en su proceso de migración del campo a la ciudad. A fin de conocer el contexto cultural y de producción de ambas películas, se exploran temas como el cine regional, el rito de paso, la influencia del neorrealismo italiano en las películas peruanas y latinoamericanas y el trabajo del Grupo Chaski. Como metodología para el presente estudio se realiza una ficha de análisis que toma como referencia el esquema trifásico propuesto por Van Gennep (1909) y que se basa en la investigación recopilatoria de Pérez (2016) sobre los distintos criterios de análisis del personaje cinematográfico propuesto por varios autores. Asimismo, se realiza una entrevista a los dos directores de las películas mencionadas, Henry Vallejo, de *Manco Cápac*, y Alejandro Legaspi, de *Gregorio*.

Palabras clave: cine regional, migración, representación, personajes, Grupo Chaski.

ABSTRACT

This work proposes an analysis of the leading characters of the Peruvian feature films *Gregorio* (1982) and *Manco Cápac* (2020) under the following observation: both films show differences in the narrative representation of the migration process of their protagonists, but similarities in the obstacles they face in their process of adaptation to urban life. The objective of the research is to describe the experience of both characters in their migration process. In order to understand the cultural and production context of both films, topics such as regional cinema, the rite of passage, the influence of Italian neorealism on Peruvian and Latin American films and the work of the Chaski Group are explored. As a methodology for this study, an analysis sheet is made that takes as reference the three-phase scheme proposed by Van Gennep (1909) and is based on the compilation research of Pérez (2016) on the different analysis criteria of the cinematographic character proposed by several authors. Likewise, an interview is conducted with the two directors of the aforementioned films, Henry Vallejo, from *Manco Cápac*, and Alejandro Legaspi, from *Gregorio*.

Keywords: regional cinema, migration, representation, characters, Chaski group.

1) INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento del problema

Hoy en día la cinematografía y todo lo relacionado al contenido audiovisual se ha convertido en una fuente de referencia, investigación y estudio por la cantidad de temáticas y problemáticas sociales reales que se reflejan en la ficción. Es justamente gracias al vínculo que mantiene el cine con la sociedad que el cine puede considerarse como un factor que configura la realidad en rubros como lo político, social y hasta económico (Castro, 2006).

El volumen de producción de las películas peruanas se ha incrementado y diversificado. Según Bustamante (2018) han “variado sus formas de realización y los modos de distribución y exhibición”. El cine está impregnado de información social que tiene influencia en el desarrollo de distintas percepciones con respecto a ciertos acontecimientos y hechos sociales, de forma que, por medio de cortometrajes, largometrajes y demás producciones cinematográficas, se recrean situaciones sociales complejas y se genera una imagen parcial e influyente de la realidad hacia los diversos sectores de la sociedad.

La migración interna ha sido un fenómeno importante en el Perú, y su representación en la ficción sirve como reflejo de la realidad que han vivido muchos migrantes al interior del país. Por ello, desde la década de los ochenta, este tema se ha visto reflejado en las películas peruanas debido a la violencia social, la inestabilidad política y crisis económica de dicha época. De esta forma, las historias representadas en la ficción buscaban reflejar la problemática de la población pobre, marginada y/o migrante en las ciudades en situaciones reales que se atravesaban en ese período (Guarniz, 2010). En los largometrajes que abordan este tema es común ver cómo el desplazamiento del campo a la ciudad por parte del migrante (mayormente proveniente de la sierra) ha traído consigo la presencia de obstáculos, sacrificios y la superación de retos para adaptarse a un nuevo modo de vida.

Algunas películas peruanas han tratado el tema de la migración por motivos económicos o el desplazamiento como consecuencia de la violencia política en décadas pasadas, tal como se puede comprobar en películas como *La teta asustada*, de Claudia Llosa, *La vida es una sola*, de Marianne Eyde, *Ni con Dios ni con el diablo* de Nilo Pereyra, *Paraíso*, de Héctor Gálvez, entre otras.

Con base a lo mencionado anteriormente se han elegido dos largometrajes peruanos: *Gregorio* (1982) y *Manco Cápac* (2020), películas que, además de abarcar el proceso de migración interna de dos personajes del campo a la ciudad, se producen en períodos históricos

diferentes y durante etapas cronológicas distintas para los personajes: la niñez para el caso de la primera película y la adolescencia / adultez temprana para el caso de la segunda.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general

Describir la experiencia de los protagonistas de las películas *Manco Cápac* y *Gregorio* en su proceso de migración del campo a la ciudad.

1.2.2. Objetivos específicos

- OE1: Analizar la influencia del contexto histórico en el que se produjo la migración de cada protagonista.
- OE2: Identificar los momentos narrativos de cada película en los que los protagonistas experimentaron cambios notables en su condición de migrantes.
- OE3: Comparar y contrastar el proceso de migración de los protagonistas de ambas películas.

1.3. Justificación

La importancia de la presente investigación radica en que si bien *Gregorio* (1982) y *Manco Cápac* (2020) son películas con temáticas similares y que abordan el proceso de migración urbana; ambas se diferencian por el contexto en el que están ambientadas y la comparación de dos personajes que se enfrentan a un mismo fenómeno de formas diferentes; lo cual la hace una investigación diferencial. De igual manera, si bien hay diversos artículos académicos e investigaciones que tratan el tema de la migración en las producciones audiovisuales peruanas y latinoamericanas, son escasos aquellos estudios que comparen concretamente la adaptación de los personajes migrantes jóvenes en la ciudad en distintas películas y más aún en períodos históricos diferentes.

Asimismo, se comprende la importancia de investigar un fenómeno como lo es la migración del campo a la ciudad en el Perú visto desde sus protagonistas, en un país que todavía se padece de muchos problemas sociales y se recibe poco apoyo por parte del Estado pero que puede generar conciencia mediante el cine (Pizarro, 2020).

1.4. Estado del arte

1.4.1. Contexto previo: fenómenos migratorios

Respecto al contexto histórico de la película *Gregorio*, es importante mencionar que esta se presenta en un momento donde los desplazamientos espontáneos de los sectores populares (en su mayoría migrantes) se producían a gran medida. De hecho, en su artículo realizado en 1990, José Matos Mar menciona que la migración en ese momento, así como en todo el mundo, se dio como consecuencia del aumento demográfico y por la expansión de las grandes propiedades de tierra, razón por la que “la creciente población campesina pasó a formar parte del conglomerado urbano”.

Muchas familias escasas de recursos se vieron en la obligación de migrar a las ciudades desde la sierra para acceder a mejores oportunidades y condiciones de vida, para lo cual “invadieron áreas libres en las ciudades y dieron paso a barrios populares como forma de solucionar su problema de vivienda” (Matos Mar, 1990). De esta forma, la informalidad se expandió a todos los ámbitos de las ciudades del Perú, así como un creciente aumento en el desborde popular y la andinización de Lima (Martuccelli, 2015).

1.4.2. Ley 19327, Grupo Chaski y *Gregorio*

La película *Gregorio* se estrenó en el año 1982, cuando el Decreto Ley N° 19327 tenía casi 10 años de vigencia. Emitido en marzo de 1972, dicha Ley permitió el desarrollo de uno de los momentos más importantes en la producción y exhibición de cine en el Perú: la exhibición obligatoria en las salas de cine a producciones como largometrajes, cortometrajes y noticieros, tradicionalmente reacias a su difusión (Núñez, 2015).

En los 20 años de vigencia que tuvo el decreto (hasta 1992), hubo 1254 películas que obtuvieron el *Certificado de Exhibición y Distribución Obligatoria*. Jamás se había visto una cantidad tan similar en tanto producción de películas como exhibición de las mismas, así como en la formación técnica de personas en diversas especialidades del rubro audiovisual.

De igual manera, es en este contexto donde nace el Grupo Chaski, el cual surge como alternativa al cine de autor al haber estado conformado por un grupo de realizadores, guionistas y productores de Latinoamérica interesados en representar de forma cinematográfica los problemas de la realidad peruana de los años ochenta. Asimismo, como afirma Santivañez (2010), el colectivo “tuvo un compromiso con la realidad social y política del país, y como parte de su propuesta comunicacional se trasladó al campo cinematográfico”.

La visión que tenía este grupo fue representada en sus producciones, haciendo énfasis en temas como el centralismo limeño, la migración y la crisis económica, moral, social y política que mostraba la fragmentación de la sociedad peruana. (Santiváñez, 2010). Las producciones del Grupo Chaski se caracterizaban también por tratar temas centrales con niños y mujeres, particularmente en las ciudades, ya que ellos eran quienes más sufrían los efectos de la crisis general durante la época. Con base a estas aproximaciones nacen *Miss Universo en el Perú* (película documental), *Gregorio* y *Juliana* (dos largometrajes que unen documental con ficción) y los *Retratos de sobrevivencia* (serie de cortometrajes documentales).

Gregorio (1982) fue el primer largometraje del Grupo Chaski. En este, el protagonista, Gregorio, un niño que vive en el campo, se muda junto a su familia a Lima, una ciudad difícil. En ella, Gregorio “convive con el choque cultural entre el mundo andino, rural y el mundo caótico y violento de la ciudad urbana” (Castillo & Gonzáles, 2022). Gregorio tiene que valerse de distintas formas para sobrevivir (lo cual implica renunciar a sus valores y ética) para incursionar en el mundo informal, ilegal y deshonesto de la ciudad, lo cual aprende en la pandilla de los niños marginados. Gregorio representa de forma realista a los niños que sufrían las consecuencias de la pobreza y carencias en Lima durante la época de los ochenta (Bedoya 1995).

Para el caso de *Juliana* (1989) se cuenta con una protagonista femenina, Juliana, quien, al tener problemas familiares muy fuertes en casa, además de contar con pocos recursos económicos, abandona su hogar. Una vez sola y estando por su cuenta, a fin de poder sobrevivir en la ciudad, Juliana se viste de niño y comienza a cantar en los buses junto a un grupo de niños para un hombre vividor que los explota. En esta época donde el machismo en el Perú era todavía mucho más notorio, ser hombre implicaba soportar "mejor" los problemas y carencias que suponía ser un niño en la capital, de forma que era la opción más viable para Juliana si quería sobrevivir en una ciudad así (Bedoya, 1995).

Ambos largometrajes muestran la historia de un grupo de niños en la ciudad, víctimas de una sociedad que los ha abandonado económica y moralmente, que se vieron obligados a sobrevivir en la capital mediante algún empleo básico y mediante robos en una ciudad donde la pobreza es endémica. Si bien las investigaciones y comparaciones sobre las producciones del Grupo Chaski son abundantes, en ninguna de ellas se ha utilizado el Esquema Trifásico de Genep como guía para el análisis, aspecto que es recogido en la presente investigación.

1.4.3. El cine regional en el Perú

El cine peruano es un archipiélago influenciado por distintas corrientes y estilos cinematográficos, así como un entorno en el que se expresan, representan y discuten las transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales del país (Vich & Barrow, 2022). Si bien las múltiples películas que agrupa el cine peruano, son difícilmente clasificables, en el año 2018, Bustamante propuso dos categorías principales: el cine comercial y el cine regional. Esta última denominación ha sido usada por mucho tiempo para referirse a todas aquellas películas realizadas en provincia, (ya sea con directores y productores de las regiones fuera de la capital), ya que el término “peruano” solía ser asociado únicamente con el cine limeño.

A partir del año 1996 se desarrolla de forma continua un cine realizado fuera de Lima que actualmente está conformado por más de ciento cincuenta películas (Bustamante & Luna Victoria, 2017). Es importante mencionar que, si bien hay producciones cinematográficas previas a ese año y que han servido como pioneras para el cine realizado fuera de la capital, tales como *Bajo el sol de Loreto* (1936), *Kukuli* (1961) y *Jarawi* (1966), es el año 1996 el que se considera como nacimiento del denominado cine regional con la realización de la película *Lágrimas de Fuego*.

Durante mucho tiempo, el cine regional ha sido casi invisible en la capital debido a la escasa exhibición en salas de cine, la poca atención recibida por los medios de comunicación y la poca o nula inversión del Estado Peruano, razón por la que muchos realizadores y directores han tenido que cumplir con varios roles a la vez y a arreglárselas económicamente por su cuenta para producir sus largometrajes en provincia.

El trabajo natural del ambiente en este tipo de cine era una constante, pues las locaciones solían ser espacios naturales o exteriores que representaban la realidad, tales como el campo y la calle, donde puede verse también más de cerca la indigencia, el trabajo infantil y la delincuencia (Rodríguez, 2020). De igual manera, la presencia de actores no profesionales era comprensible debido a la escasez de escuelas de actuación en provincia. Generalmente los actores eran empíricos, es decir, no profesionales, ya que eran elegidos en un casting abierto o de algún taller de preparación básica (Bustamante, 2015). Aun así, la presencia de estos “actores” resultaba útil ya que el papel que representaban en pantalla era aquel que realmente vivían en el mundo real y que a su vez permitía representar fielmente al sector al que pertenecían.

Aún así, el denominado “cine regional” ha ido cambiando con el paso del tiempo, ya que antes solía ser más “amateur” y descuidado en la parte de realización audiovisual, así como “básico” en los acabados finales. Hoy en día, películas como *Wiñaypacha* (2017) y *Manco Cápac* (2020) cuentan con una mejor calidad audiovisual, razón por la que han podido ser reconocidas tanto a nivel nacional como internacional por parte de instituciones reconocidas y el público espectador. Dicha idea es complementada por Chávez (2011), quien afirma que actualmente “se pueden hacer producciones de una mayor calidad técnica y argumentativa, con elementos simbólicos más acordes con la realidad y como parte de un sistema de mercado creciente tanto en las provincias como en Lima”.

Con la aparición de numerosas películas “regionales” (más de cien largometrajes y decenas de cortometrajes a lo largo de las últimas dos décadas) ya se puede hablar de un cine verdaderamente peruano y no solo limeño (Bustamante, 2015). Resulta clave entender este tipo de cine, dado que permite brindar un contexto previo a las películas a analizar en la presente investigación: *Gregorio* (1982) y *Manco Cápac* (2020), (siendo esta última perteneciente a la categoría de cine regional). Se han realizado investigaciones y análisis de estas películas en el pasado, pero de forma individual o junto a otras películas del género, pero en ningún caso estos dos largometrajes específicos han sido comparados entre sí, ni tampoco bajo la experiencia de los propios protagonistas en su proceso de migración interna.

1.4.4. Era digital, modernidad y *Manco Cápac*

Por su parte, desde la década del 2010, a diferencia de los años ochenta y noventa, las ciudades de la sierra y del Perú han estado más en contacto con la modernidad, ya que las ciudades están más conectadas entre ellas por actividades como el comercio, el consumo y el turismo. “El avance de la infraestructura de comunicaciones (vías y medios de comunicación) ha acercado a los pueblos de una manera impensable hace solo unas pocas décadas” (Zolezzi, s.f.). Para el contexto en el que surge *Manco Cápac*, Puno es ya una ciudad moderna y con influencia por los avances tecnológicos que posee.

Las nuevas tecnologías, la revolución digital y los cambios en los modos de apreciar, producir y consumir el cine permitieron un significativo aumento en las posibilidades para hacer películas en el Perú; así como la variedad de soportes, formatos, duración y maneras de relacionarse con las distintas audiencias. Tal como afirma Bedoya (2013), en décadas pasadas, una película peruana podía registrarse, darse a conocer y “existir” solo cuando se estrenaba comercialmente, aspecto que ha cambiado totalmente y en más de un aspecto.

La aparición, buena acogida y difusión de varias herramientas digitales que aligeran la carga y hacen más económico el registro de los sonidos y las imágenes, (así como la preproducción, grabación y postproducción), han facilitado el proceso de hacer cine en el Perú.

Para el año en que se estrena *Manco Cápac*, el 2020, se cuenta ya con una industria más afianzada del cine peruano ya que la producción de películas ya no se concentra mayormente en Lima (como fue en gran parte en décadas pasadas), sino que las películas se conectan con el público mediante plataformas alternativas de exhibición, debido a que se multiplican las producciones «autogestionadas» en todas las regiones del país (Bedoya, 2013)

En este contexto y todavía de forma más creciente en la actualidad, las formas y métodos de financiamiento varían mucho dependiendo de diversos factores muy distintos a los de antes, tales como la dimensión, duración, lugar, expectativas económicas y públicos previstos para cada proyecto.

Por ejemplo, los recursos de promoción del Estado, los fondos de financiamiento nacionales e internacionales y los festivales que dan visibilidad a gran cantidad de proyectos alrededor de regiones y países, así como los circuitos alternativos de distribución y exhibición, son varios canales con los que cuentan los realizadores en la actualidad para poder obtener tanto financiación como difusión para sus películas. Particularmente, los fondos brindados por el Estado peruano, en calidad de premiaciones e incentivos económicos “son muy importantes en la construcción de los proyectos y en la obtención de recursos foráneos” (Bedoya, 2013).

Gracias a estas nuevas tecnologías y a la adopción de nuevas miradas y formas de exhibición, el cine peruano de los últimos años tiene una mayor calidad audiovisual y cinematográfica, así como mayor notoriedad, difusión y reconocimiento, aspectos notorios en películas como *Wiñaypacha* (2017), *Retablo* (2019) y *Manco Cápac* (2020). Hoy en día, existen diversos criterios de análisis en múltiples categorías (tales como personajes, calidad audiovisual, entre otras) y que varían ampliamente dependiendo de los objetivos, enfoque y tipo de investigación. Como no son muchos estudios los que cuentan con una delimitación precisa en sus criterios de análisis, la presente investigación se diferencia de otras al plantear un análisis comparativo entre dos películas peruanas en base a cuatro criterios seleccionados de la compilación realizada por Pérez (2016) y enfocado en los protagonistas de los largometrajes mencionados.

1.5. Marco teórico

1.5.1. Las migraciones en el cine peruano

Si bien desde la segunda mitad del siglo XX, la migración adquirió características masivas en el Perú, este fenómeno no tuvo mayor protagonismo en el cine hasta los años ochenta, época en la que la representación cinematográfica peruana recién tuvo como fenómeno más evidente la migración del campo a la ciudad.

Las consecuencias de los cambios, crisis económicas y de la violencia política en el umbral del nuevo milenio, se han visto claramente reflejadas en los desplazamientos humanos en el Perú, tanto como en las expresiones culturales que los construyen y reconstruyen (Cuya, 2021). El migrante, aun siendo parte del nuevo contexto urbano, provenía de un mundo cultural ajeno y distinto. La presentación de unos personajes que con frecuencia se presentaban como ininteligibles, hablando un idioma ajeno que requería subtítulos en la pantalla o que pertenecían a un grupo social y étnico distinto a la que la industria nacional del cine estaba acostumbrada a mostrar como personaje principal, ya resultaban indicadores claros de un cine “migrante” (Salinas, 2013).

En varios largometrajes se han retratado situaciones sociales donde ciertos individuos de diversos sectores socioeconómicos rurales tienen que lidiar ante circunstancias sociales difíciles como la inflación, el clasismo, el racismo, la marginalidad, la pobreza y la violencia; dado que migrar a las ciudades implica sobrevivir del día a día y lidiar con los conflictos que trae (De la Cruz, 2019).

De hecho, según Denisse Rodríguez (2020) cada vez ha sido más común notar cómo los largometrajes y producciones nacionales que tratan sobre el ciudadano proveniente de la sierra peruana ya no lo mostraban únicamente en el campo, sino también en la ciudad: relatos en los que los personajes principales son personas migrantes en búsqueda de una mejor y mayor calidad de vida mientras lidian con el racismo, marginación y discriminación étnica y se enfrentan a los problemas y obstáculos que ello conlleva, tales como *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1985).

Sobre ello, Rodríguez (2020), realizó una investigación cualitativa donde eligió una muestra de 32 películas peruanas orientadas y centradas en el mundo andino (tanto del cine limeño como regional) como *Kukuli* (1961), *Kuntur Wachana* “Donde Nacen Los Cóndores” (1977), *Los perros hambrientos* (1977), *Yawar Fiesta* (1979), entre otras. Para su análisis,

realizó un cuadro de observación con criterios establecidos para el contexto y los personajes andinos. Para comparar el contexto utilizó criterios como ruralidad, urbanidad, época o período histórico, pobreza y violencia. Y para los personajes andinos utilizó criterios como pobreza, baja educación, forma de hablar (uso de idioma) y violencia (sufrida o ejercida).

Asimismo, en su tesis, Salinas (2013), hizo un estudio de la representación cinematográfica peruana en la década de los años ochenta y profundizando en su fenómeno más evidente: la migración del campo a la ciudad. Para ello, realizó un análisis detallado de cuatro filmes: *Maruja en el infierno* (Francisco Lombardi, 1983), *Gregorio* (Grupo Chaski, 1985), *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Juan Carlos Torrico, 1986) y *Ni con Dios ni con el diablo* (Nilo Pereira, 1990). En su estudio, dividió su estudio en cuatro capítulos, (uno por cada película) a fin de un mejor y más profundo análisis.

Castillo y Gonzáles (2022), por su parte, realizaron una investigación cualitativa para determinar los estereotipos en la construcción de los personajes de la película *Gregorio* (1982) del Grupo Chaski. Dado que la unidad de análisis es la propia película, la muestra que se tomó en cuenta fueron las secuencias que posee dicho largometraje, particularmente aquellas en las que se evidenciaran los estereotipos y el choque de culturas. Asimismo, también se realizó una ficha de análisis adaptada del Estudio Cuadridimensional del Personaje Teatral propuesta por Sergio Arrau en 1962, la cual se realizó para los siete personajes principales de la película y para analizarlos con mayor profundidad.

En el caso de la película *Manco Cápac* (2020), dirigida por Henry Vallejo, se sigue a Elisbán, un joven migrante de muy bajos recursos que llega a la ciudad de Puno en búsqueda de un amigo para trabajar con él. En este proceso de encontrar a su compañero, debe buscar medios para sobrevivir en la ciudad; con solo su DNI y un sol en el bolsillo, se ve envuelto en más de una situación donde la discriminación, la indiferencia, los prejuicios y la explotación laboral son el pan de cada día.

En la película se narra la indiferencia, la desigualdad de oportunidades, la discriminación y la falta de políticas públicas de las cuales es víctima un migrante rural al migrar a la ciudad, pues cuando Elisbán llega a la ciudad de Puno, forma parte de una crítica al Estado que brilla por su ausencia, una constante en el cine puneño (Arce & Cornejo, 2023). De igual manera, es importante mencionar que varias películas del denominado cine regional y migrante han contado con influencia del neorrealismo italiano para su realización y la presencia de niños para contar sus historias.

1.5.2. Los niños y los olvidados

En el transcurso de la historia del cine ha habido distintos géneros y corrientes que han desempeñado un papel importante, tales como el neorrealismo italiano, que, según Romero (2016) es una corriente cinematográfica que muestra de una forma muy realista una sociedad con problemas sociales y económicos y la presentación de una realidad dura, difícil y fría. Este género surgido en Italia en 1945, se caracterizó por su voluntad de reflejar la realidad social y por tener influencia en varias producciones de otros países (Muñoz, 2007).

La representación de personajes infantiles y/o migrantes en el cine ha sido una característica constante y un tema recurrente en diversas investigaciones. Por ejemplo, en su artículo, Romero (2016), realizó un análisis comparativo de tres películas italianas: *Obsesión* (1942), *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Ladrones de Bicicletas* (1948) en base al rol que desempeñaban los niños en la historia: niño protagonista, niño antagonista, niño en roles secundarios y niño en el rol de incidentales y extra. Se obtuvo como resultado que los niños juegan en las películas un papel crucial y que su presencia al final de los largometrajes es importante en el papel general que cumplen en el neorrealismo, pues son los que observan la injusticia del mundo de la guerra; pero a su vez, son la esperanza del futuro.

La utilización de localizaciones naturales en lugar de interiores o estudios, el trabajar con actores naturales (no profesionales) y el tratar de presentar una visión real sobre los temas sociales, económicos y políticos del país en un período de grandes cambios son características pertenecientes a esta corriente, elementos que también se presentan en producciones del cine peruano migrante, tales como las del Grupo Chaski: *Gregorio* (1982) y *Juliana* (1986), y otras películas más recientes como *Manco Cápac* (2020).

Por ejemplo, el caso de los personajes de las películas peruanas como Juan en *Paloma de papel* (2003), Jeremías en *Ni con Dios ni con el Diablo* (1990), y Cayetana en *Las malas intenciones* (2011), son los personajes infantiles y/o juveniles a los que se refiere el cine italiano y que influyen en el cine peruano; ya que, si bien son niños, no lo parecen en realidad, sino que parecen adultos en el cuerpo de un niño; que serán el futuro de un país. Personajes que son capaces de reinventarse dentro de la nueva y miserable realidad, que son capaces de adaptarse, de acostumbrarse a todo y a luchar para sobrevivir (Romero, 2016).

1.5.3. Rito de paso

Todo rito es un proceso de transformación, un grupo particular de actividades que representan y marcan la transición de un estado a otro en la vida de una persona. Visto de esa manera, todo rito es un rito de paso, como por ejemplo, un rito de cambio de poder o de investidura de un rol dentro de la estructura social y el pasaje de una estación natural culturalmente definida a otra (Geist, 2006).

El planteamiento del término "ritos de paso", según Turner (1969) es definido como "ritos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad". El esquema trifásico propuesto por Van Gennep (1909) se basa justamente en 3 etapas concretas donde se expresan los cambios de estado en un solo individuo o en un grupo. Las 3 etapas del esquema propuesto por Van Gennep (1909) y al que Turner (1969) da más explicación y detalle son la separación, el período liminal y la reintegración.

La primera etapa es la de separación, también conocida como período preliminar, la cual es la condición "normal" e inicial del personaje. Esta fase supone una conducta o comportamiento que significa la separación del individuo o grupo de su anterior situación de ciertas condiciones culturales o dentro de la estructura social.

El período liminal, también llamado estado intermedio, es como el umbral o frontera donde el individuo se encuentra en un estado transicional de indeterminación. En este período, el estado del individuo es ambiguo y no es claro, ya que atraviesa un espacio donde se encuentra con muy pocos o ningún atributo (Turner, 1969). En esta etapa el sujeto está como en el limbo, ya que no es como lo era al inicio, pero tampoco ha pasado a una situación nueva.

La tercera y última etapa es la de agregación o de incorporación, también conocida como el período posliminal o de reintegración. En esta etapa, el sujeto tiene una nueva condición "normal" final, ya que han habido ritos de agregación al mundo nuevo que ahora pertenece. En esta tercera y última fase el individuo alcanza un nuevo estado (relativamente estable) y adquiere obligaciones y normas de un tipo definido, dado que se espera que se comporte según ciertas normas de uso y patrones de comportamiento en base a los cambios que ha experimentado.

Resulta útil conocer este esquema propuesto por Van Gennep y complementado por Turner dado que, para la presente investigación, el tema de la migración del campo a la ciudad es considerado el "rito" por el que cada protagonista (Gregorio y Elisbán) atraviesan. De igual

manera, el esquema trifásico previamente mencionado sirve para identificar tres momentos de cada película donde haya un cambio notable en el proceso de migración de cada personaje para posteriormente analizarlos por separado.

2) METODOLOGÍA

2.1. Diseño metodológico

Se empleará una metodología cualitativa y de carácter analítico y observacional que se basa, según Quecedo y Castaño (2002), en el “descubrimiento de constructos y proposiciones a partir de una base de datos o fuentes de evidencia”, lo cual nos permitirá dar respuesta a los objetivos del presente trabajo.

2.2. Muestra e instrumentos de recolección

Se optó por utilizar como herramienta principal de análisis, una tabla de contenido sobre la representación de la migración interna en la experiencia de los protagonistas de las películas *Gregorio* (1982) y *Manco Cápac* (2020), largometrajes observados mediante la plataforma de *YouTube* y *Vimeo* respectivamente.

De igual manera, la tabla de contenido, también conocida como ficha de análisis, “permite al observador situarse de manera sistemática en aquello que realmente es objeto de estudio para la investigación y sirve como medio que conduce a la recolección y obtención de datos e información de un hecho o fenómeno” (Campos & Lule, 2012).

A modo de complemento, la investigación está respaldada por entrevistas a los realizadores de cada película con el fin de tener un mejor análisis y entendimiento de la investigación. Se realizó una entrevista a Alejandro Legaspi, guionista, codirector, director de fotografía y editor de *Gregorio* (1982) y a Henry Vallejo, guionista, productor y director de *Manco Cápac* (2020).

La finalidad de la entrevista a ambos directores radica en comprender el interés de la representación del migrante del campo a la ciudad y en conocer su propia visión. A cada uno se le realizaron nueve preguntas, siendo la mayoría de ellas prácticamente las mismas salvo excepciones mínimas en la formulación.

2.3. Procedimiento de análisis

Para el análisis, se hallaron tres momentos en cada película donde cada protagonista experimentó un cambio en su condición de migrante a la ciudad, los cuales son situaciones en las que el protagonista tiene, narrativamente hablando, momentos significativos en su condición de migrante. Los tres momentos bajo los que se realizaron el análisis están basados en las tres etapas del esquema propuesto por Van Gennep (1909) y al que Turner (1969) da más explicación: separación, período liminal, y reintegración.

Para efecto de estudiar el proceso de migración de los protagonistas de *Gregorio y Manco Cápac*, se utilizarán las pautas establecidas en el análisis del personaje cinematográfico propuesta por Pérez (2016). En su investigación, este autor recopila varias categorías y criterios de análisis de personajes propuestos por diversos autores a lo largo de los años. De esta recopilación que menciona once criterios de análisis de personajes cinematográficos, se utilizaron cuatro para la presente investigación, los cuales fueron: *Expresión verbal, Vida exterior, Carácter y Meta y motivación.*

3) RESULTADOS

3.1. Momentos de cada película

En ambas películas se han identificado las situaciones específicas que marcaron un antes y un después en el proceso de migración de cada protagonista.

Etapa de Rito de paso	Momento de cada película	
	Gregorio	Manco Cápac
1. Separación y período preliminar (inicio)	(00:00 - 16:24) La vida de Gregorio en el campo con su familia hasta antes de mudarse a Lima.	(00:00 - 08:07) Elisbán llega a casa de su amigo en Puno para trabajar y no lo encuentra.
2. Período liminal (estado de transición)	(16:25 - 47:04) Gregorio está en una situación difícil por las limitaciones que supone vivir en Lima sumado a la muerte de su papá, el cabeza de familia.	(08:08 - 1:06:00) Elisbán busca formas para ganar algo de dinero y sobrevivir el día a día hasta dar con su amigo.
3. Reintegración y nuevo contexto cultural (final)	(47:05 - 1:23:00) Gregorio cambia de actitud y comportamiento con su madre por salir con otro hombre e ingresa a la pandilla de niños.	(1:06:00 - 1:28:10) Pierde su empleo “más estable” y encuentra un basurero abierto para “vivir”.

La etapa de separación se encuentra desde el inicio de cada largometraje y es la que dura menos en ambas películas. Por su parte, es el período liminal el que tiene mayor duración en *Manco Cápac* y el de reintegración en *Gregorio*, lo cual muestra de antemano que cada proceso es vivido de distinta manera por cada protagonista.

3.2. Análisis de etapas por momentos de las películas

Etapa	Criterio de análisis	Personaje	
		Gregorio	Elisbán
Separación y período preliminar (inicio)	Expresión verbal	Quechua y español. Mismo tono de voz con su familia y amigos del campo.	Abreviaciones: “pe”. Tono dudoso, inseguro y retraído. Habla quechua con la señora del mercado, pero español con los demás.
	Vida exterior	Vida profesional: alumno de primaria en colegio de la sierra.	Vida profesional: Sin trabajo y sin estudios. No sabe inglés.
		Vida personal: un par de amigos en el campo. Relación cercana con su abuelo y madre.	Vida personal: Amigo Hermógenes, a quien no encuentra. Se hace amigo de una señora del mercado.
		Vida privada: le gusta meterse al mar, jugar con animales y ayudar en las tareas del campo.	Vida privada: en sus tiempos libres pasea por la ciudad y busca dónde pasar la noche o encontrar trabajo.
	Carácter	Tranquilo y colaborador. Juega con sus amigos en el campo. Acepta la mudanza a la ciudad por decisión de sus padres y ayuda siempre que puede en casa.	Se siente excluido y ajeno a la ciudad. Camina cabizbajo y con las manos en los bolsillos. Al inicio entusiasmado por conseguir trabajo. Hace lo posible por ganar dinero.
Meta y motivación	Estudiar y ayudar en el campo a su familia.	Encontrar a Hermógenes y trabajar con él.	
Período liminal (estado de transición)	Expresión verbal	Habla en español ya no quechua. Se enfrenta a los niños de la pandilla con tono a la defensiva.	Monosilábico y cortante con los que le ofrecen trabajos. Forma de referirse a las personas: “caballero” y “señito”.
		Vida profesional: trabajar como lustrabotas. Ya no asiste al colegio. Se levanta temprano para llevar agua a su	Vida profesional: algunos empleos pequeños hasta que trabaja en un restobar como mesero. Gana algunos dólares y le

	Vida exterior	casa.	alcanza para comer ese día.
		Vida personal: No tiene amigos y se lleva mal con la pandilla de niños. Sigue siendo cercano a su mamá.	Vida personal: Se distancia de la mujer del mercado al no conseguir trabajo fijo, pero luego se arreglan.
		Vida privada: En sus tiempos libres se dedica a seguir trabajando o ver los shows de otros niños en la calle.	Vida privada: merodea por el mercado, busca más formas de ganar dinero y ve a personas ganando plata en la calle.
	Carácter	Más callado y retraído con su familia tras morir su padre. Se vuelve más atrevido con la pandilla de niños: ya sabe cómo tratarlos.	Tímido, retraído e inseguro con la gente de ciudad. Desmotivado por la dificultad para encontrar trabajo. Se muestra un poco más optimista desde que lo contratan como mesero.
Meta y motivación	Ganar dinero para ayudar a su familia. Lograr sobrevivir del día a día con lo que gana.	Encontrar a su amigo y un empleo fijo luego de su “liquidación” en el restobar donde trabajaba.	
Asimilación y nuevo contexto cultural (final)	Expresión verbal	Respondón con su madre. Habla de forma vulgar con la pandilla de niños y adopta su forma de hablar: malas palabras, jergas y lisuras.	Regatea a la hora de preguntar por ropa o comida y con tono de pena. Dice solo lo necesario al conocer cómo es la gente de la ciudad. Habla cada vez menos.
	Vida exterior	Vida profesional: no estudia. Sigue trabajando, pero ya no para aportar a su familia sino para usar la plata él mismo.	Vida profesional: otra vez desempleado, pierde el trabajo que tenía de mesero. Trabaja haciendo de estatua de inca.
		Vida personal: Se integra a la pandilla de niños. La relación con su madre cambia para mal.	Vida personal: No logra dar con Hermógenes. Se resigna porque no lo encontrará.
		Vida privada: pasa el rato con la pandilla de niños: come, juega en las máquinas y va al cine.	Vida privada: se limita a buscar ropa y pasear por las tiendas. Deambula y camina por zonas transitadas y de desfiles puneños.
	Carácter	Le miente a su madre sobre su trabajo, ganancias y tardanzas Actúa a sus espaldas.	Frustrado porque nada le ha salido bien. Está desesperanzado, pero sigue buscando salir adelante.
Se vuelve rebelde por el nuevo novio de su madre. Comienza a adoptar las costumbres del grupo: fuma, roba y toma alcohol. El dinero robado por la pandilla se lo queda él y se pelean entre sí por eso.		Perseverante en la parte de conseguir dinero, pero esta vez sin un jefe. Se fabrica un disfraz de inca y empieza a cobrar de ello. Consigue dónde dormir: en un carro abandonado de un basurero.	

	Meta y motivación	Ganar dinero para gastarlo en juegos y comida para él.	No pasar frío ni hambre.
--	-------------------	--	--------------------------

Cuadro de elaboración propia, basado en la recopilación de Pérez 2016.

En la etapa de separación, se puede evidenciar que Gregorio no está solo y que cuenta con una familia que lo mantiene. Su estilo de vida cambia cuando se muda a Lima con su familia para encontrar mejores oportunidades, por decisión de sus padres. En cambio, Elisbán está por su cuenta y es él mismo el que decide ir en búsqueda de su amigo a la ciudad de Puno para hallar trabajo.

En la etapa liminal, Gregorio es rechazado por la pandilla de niños y sufre la pérdida de su padre, un hecho que supone otro cambio abrupto en su vida y un nuevo objetivo que alcanzar: ganar dinero para aportar en casa. Elisbán, por su lado, manteniendo su objetivo inicial de hallar a su amigo, se encuentra todavía con más dificultades para encontrar trabajo.

En la etapa de asimilación, Gregorio cambia totalmente su comportamiento (muy distinto al de la etapa inicial) para poder encajar con el nuevo contexto que enfrenta y el nuevo novio de su madre. Elisbán, por su lado, se resigna a la realidad cruda que experimentó desde un inicio y a no recurrir a terceras personas para conseguir ingresos.

4) DISCUSIÓN

Tanto Elisbán como Gregorio provienen de una familia campesina y de la sierra. Ambos solían tener una vida propia allí donde radicaban, lo cual explica por qué cuando migraron a la ciudad, sus vidas se vieron plenamente afectadas por los cambios y problemas que tuvieron que enfrentar en esa nueva realidad.

4.1. Primera etapa: separación

Gregorio era un niño feliz que le gustaba jugar y ayudar en las tareas del campo siempre que podía, hasta que su padre decidió irse a Lima buscando nuevas oportunidades de trabajo y llevarse a su familia poco después con él. Ya en Lima, Gregorio se mudó junto con su madre y hermanos a una pequeña casona y de bajos recursos, dándose aquí la etapa de la separación, ya que Gregorio se desprende oficialmente de su vida tranquila en la sierra para empezar otra nueva en Lima. El ritmo de vida de la ciudad es movido, estresante y distinto al que Gregorio tenía en el campo, razón por la cual siente los cambios de forma abrupta.

Por su parte, Elisbán radicaba en Macusani, donde vivió toda su vida con su madre, pero tras fallecer esta y haber pasado tiempo con su padre sin éxito, Elisbán llega a la ciudad de Puno para buscar trabajo con su amigo Hermógenes. Es aquí, en este proceso por encontrarlo sin éxito tras su llegada a Puno, que Elisbán se separa oficialmente de su mundo anterior, ya que ahora tiene que sobrevivir del día a día hasta dar con su amigo y hallar alguna forma de ganar dinero hasta entonces, para lo que tendrá que adaptarse (Romero, 2016).

Una característica de las migraciones mencionada por Alejandro Legaspi, director de *Gregorio*, es que estas son muy parecidas entre sí en el hecho de que las personas que migran mantienen siempre la esperanza de encontrar algo mejor (A. Legaspi, comunicación virtual, 2 de noviembre de 2023). Como es duro migrar, son las expectativas de este nuevo cambio las que alientan a los migrantes y las que los hacen seguir avanzando. En *Manco Cápac*, si bien Elisbán se siente al comienzo algo excluido y ajeno a la ciudad, está relativamente entusiasmado por conseguir trabajo por el gran panel de anuncios de empleo que encuentra en la ciudad, dado que como ya tiene la mayoría de edad para trabajar, siente que tiene oportunidades para encontrar algo estable.

4.2. Segunda etapa: período liminal

A Gregorio le “choca” el ritmo de la ciudad de Lima por los cambios que nota y las limitaciones de vivir en la capital, y más aún tras la muerte de su padre, el sostén de la familia. Gregorio se ve obligado a dejar el colegio para trabajar, lo cual sumado al maltrato que sufrió por la pandilla de niños, (cuando él solía llevarse bien con los de su edad en el campo), lo afectó mucho más. Estos acontecimientos lo ubican en el periodo liminal, dado que Gregorio está ahora en un momento de su vida en el que las cosas no son claras en lo absoluto, ya que si bien su vida no es como antes, tampoco sabe qué será de él ni qué le depara el futuro cada vez más exigente en Lima. De cierta manera, Lima se convierte en un espacio de aprendizaje sobre la dureza de la vida; un espacio en el cual el personaje debe crecer sí o sí para poder lidiar con la violencia que lo rodea.

Según Carpio (1992) la idea para la realización cinematográfica del Grupo Chaski parte de múltiples ideas y aproximaciones, como ser fieles a los hechos y a la realidad cambiante. Dicha característica se ve muy retratada en el largometraje, ya que en ella Gregorio se da cuenta del mundo real en la ciudad y de la crudeza que supone vivir allí. El mundo en la ciudad está en constante cambio, y la presencia de la calle, callejones, avenidas, el mercado, las barriadas y los sonidos propios de la urbe, hacen que Gregorio se sienta abrumado en más de un sentido

y se encuentre en una situación de limbo, que no es para nada como era al inicio cuando vivía en la sierra, dado que su contexto actual es otro, totalmente diferente. Aún así, tampoco ha pasado a una situación nueva porque aún está descubriendo cómo comportarse en este nuevo contexto lleno de cambios para él.

En la entrevista realizada para la presente investigación, Legaspi menciona cómo los migrantes usualmente se llevan una decepción enorme debido a que no pueden encontrar trabajos lo suficientemente rentables, lo cual los lleva a sentirse rechazados (A. Legaspi, comunicación virtual, 2 de noviembre de 2023). Esta característica se aplica totalmente al caso de Elisbán, quien se da cuenta de que encontrar un trabajo fijo en la ciudad de Puno es muy difícil y porque además no cumple con los requisitos básicos para ser un empleado. De nada le ha servido mostrarse entusiasmado o tener la voluntad de trabajar, pues desde que el empresario que lo contrató para cavar una zanja se aprovechó de él y no le pagó por su trabajo, Elisbán se ha sentido estafado, desanimado, triste y frustrado; dándose cuenta de cómo la gente se aprovecha de otros para su beneficio personal. Con este hecho, Elisbán se encuentra en la etapa liminal, pues se da cuenta de que no hay honestidad ni transparencia como él creía y porque está en una situación de incertidumbre al no saber qué le depara.

Sumado a ello, Elisbán no tiene muchos atributos para enfrentar esta situación, pues está solo, no conoce a nadie, no tiene cómo movilizarse y apenas tiene un sol en el bolsillo. Su actitud inicial de entusiasmo pasa a convertirse en una de desmotivación. Está en una situación de limbo porque no sabe qué hacer ni qué será de él a partir de ahora, además de no tener las herramientas suficientes para enfrentarse a este nuevo mundo. El personaje se convierte, de esta manera, en un ente errante que va moviéndose de un lado a otro en medio de la indiferencia que implica vivir en una ciudad moderna como Puno, donde la solidaridad y el apoyo al otro parecen carcomidos por la modernidad.

4.3. Tercera etapa: agregación e incorporación

Una vez que descubre que su madre está saliendo con otro hombre, Gregorio comienza a portarse diferente y cambiar sus actitudes hacia ella. Es a partir de este hecho que él incorpora a su vida las actitudes, lenguaje y costumbres de la pandilla de niños, dejándose llevar por los celos, la impotencia y el enojo que siente hacia su madre por rehacer su vida.

Siendo consciente de lo difícil que es obtener dinero legalmente y sin que se lo roben, Gregorio no solo comienza a asaltar personas junto con la pandilla, sino que también empieza

a gastarse en él mismo la plata que gana para no dársela a su madre. Ahora Gregorio alcanza un estado donde se comporta de esta manera en base al nuevo contexto que tiene, el estar rodeado de niños marginados que les “sacan la vuelta” a la gente, y roban para vivir. Él ya no es para nada como el niño inocente y jugueteón del inicio, sino que ahora forma parte del mundo de la delincuencia y pandillaje infantil. De hecho, el cambio es tal, que termina robándoles a los propios niños de la pandilla, de forma que no solo ha incorporado nuevas costumbres, sino que se ha dejado consumir por ellas hasta el punto de quedarse solo.

Por su parte, Elisbán, tras haber sido echado de un local por pasar la noche ahí y perder su trabajo en el restobar, asimila al fin el hecho de que nadie más le dará un empleo y de que la gente siempre se aprovechará de personas como él. Con ello en mente, decide ya no invertir más tiempo buscando un trabajo o pidiendo ayuda a la gente, sino buscando alguna solución que no implique la intervención de los demás.

En este nuevo contexto, Elisbán logra dar con un espacio para dormir en un basurero y encuentra materiales para fabricarse un disfraz de inca, el cual usa para trabajar como estatua y ganar dinero. De esta forma, él alcanza un nuevo estado (relativamente estable) donde se comporta según las normas y patrones de comportamiento nuevos en base a los cambios que ha experimentado. En ambos casos, los personajes han tenido que asimilar la dureza de lo que implica vivir en espacios indiferentes, en donde solo les queda como única opción, sobrevivir: Gregorio lo hace a través de la acción y asumiendo actitudes ligadas a la “viveza” y a la “criollada”. Elisbán, por su lado, lo hace desde la pasividad y la aceptación de la indiferencia, del pasar desapercibido.

4.4. Elisbán y Gregorio: contrapartes de una misma realidad

Tanto Elisbán como Gregorio tienen que migrar a las ciudades de Puno y Lima respectivamente para buscar una mejor calidad de vida. No obstante, en el proceso tienen que lidiar con el racismo, la marginación y enfrentarse a los obstáculos que ello trae, tal como menciona Rodríguez (2020). De igual manera, ambos personajes cumplen con el “rito de paso” de distintas maneras, pues a ambos les afecta el cambio que trae la ciudad a sus vidas al darse cuenta de las pocas oportunidades que hay a nivel laboral para ambos. Esto los desmoraliza y hace que vayan adoptando distintas actitudes y comportamientos para sobrellevar el ritmo de vida urbano.

Ambos, Elisbán y Gregorio, son capaces de luchar para vivir y de adaptarse a la realidad (y en el caso de Gregorio, dejarse consumir por ella). El que un niño tenga que arreglárselas para sobrevivir en contextos difíciles es una característica de la función que cumplen estos en el neorrealismo, pues son los niños los que observan la injusticia del mundo; pero son a su vez, la esperanza del futuro (Romero, 2016). En su análisis comparativo, este autor menciona, de igual manera, cómo ellos son personajes capaces de reinventarse dentro de la nueva y miserable realidad, lo cual, es más notorio en el caso de Elisbán, (quien, si bien no es un niño como tal, sino más bien un joven adulto), logra buscar una alternativa para no dejarse corromper por la viveza de la ciudad de Puno.

De igual manera, en *Manco Cápac*, Elisbán tiene una actitud más “pasiva” con su entorno, dado que vive en su “mundo interno” y no sucede mucho (al menos aparentemente) a su alrededor. Vemos el viaje de Elisbán en una nueva y desconocida ciudad para él, así como la incertidumbre de su futuro, pues no sabe dónde va a parar; lo cual se suma al hecho de que siempre duerme en lugares distintos y que no tiene ningún rumbo fijo. En el caso de Gregorio esto es distinto, ya que por su lado hay un intento activo de querer integrarse a la sociedad, lo cual se ve reflejado en sus intentos por trabajar lustrando zapatos en las calles de Lima y al integrarse a la pandilla de los niños; una alternativa que él decide tomar por sí mismo para no sentirse solo y alejarse de la realidad cambiante que lo rodea.

En las entrevistas realizadas a los directores Henry Vallejo (*Manco Cápac*) y Alejandro Legaspi (*Gregorio*), ambos mencionan la influencia del cine latinoamericano y especialmente del neorrealismo italiano para la elaboración de sus respectivas películas, un cine que utiliza actores naturales (lo cual se aplica para ambos largometrajes) y que, si bien es escaso económicamente a nivel de presupuesto, es un cine rico temáticamente. Realizadores como De Sica, (*Ladrones de Bicicletas* y *El lustrabotas*), Fellini (*Los Inútiles*) y Rossellini (*Alemania, año cero*) y en general, fueron particularmente influyentes para ambos directores.

4.5. Desarraigo y nuevas costumbres

Como menciona Henry Vallejo, el obstáculo principal de ambos protagonistas migrantes radica en el tema económico, ya que se ven en la obligación de buscar trabajo para vivir del día a día (H. Vallejo, comunicación virtual, 21 de octubre de 2023). El hecho de que Gregorio sea un niño, haya sufrido una pérdida grande y haya tenido cerca una pandilla de niños de su edad, le hizo más fácil juntarse con ellos, adoptar sus costumbres, ser persuadido por la vida fácil y dejarse llevar por el dinero conseguido de manera ilegal. Por su parte, Elisbán, al estar total y

absolutamente solo y no tener familia ni algún amigo cercano que lo apoyara, (salvo la mujer del mercado que lo ayudó en un par de ocasiones) se mantuvo siempre por su cuenta tratando de conseguir algo de dinero de alguna forma.

De igual manera, el hecho de que Elisbán tuviera 18 años y ya contara con edad suficiente para poder discernir lo bueno de lo malo, a diferencia de Gregorio, que aún estaba en formación, permitió que Elisbán nunca incursione en el mundo de la delincuencia, no se deje llevar por la viveza ni se aproveche de los más débiles. Mantuvo siempre intacta su integridad y la fidelidad a sus convicciones. Nunca fue deshonesto y nunca le faltó al respeto a nadie, si bien sí lo hicieron otras personas con él en reiteradas ocasiones.

Mientras que Gregorio se dejó absorber por una ciudad corrompida y corrupta, al punto de traicionar a su propia pandilla y robarles, Elisbán rechazó ese tipo de sociedad, dejándola de lado y sin confiar en personas que le puedan volver a dar la espalda. Aún así, el caso de Gregorio es, de cierta forma, comprensible, dado que el hecho de que su madre saliera con otro hombre poco después de la muerte de su padre y que además tenga una edad donde la influencia social de sus pares es notoria, sumado a los cambios físicos y psicológicos que él experimentaba en ese momento, lo hicieron propenso a dejarse llevar por las costumbres de la pandilla y a robar. Como afirma Bedoya (1995), Gregorio representa realista y fielmente a los niños que sufrían los efectos de la pobreza y de las carencias en Lima durante la época de los ochenta.

4.6. Conclusiones

A modo de conclusión, se puede afirmar que tanto Gregorio como Elisbán se asemejan en la timidez que ambos muestran al llegar a la ciudad, en que ambos tienen procedencia andina y que llegan a una ciudad nueva en circunstancias parecidas (búsqueda de nuevas y mejores oportunidades). Respecto a las diferencias entre ambos personajes, Vallejo menciona que pese a las similitudes que ambos poseen, a Gregorio en ningún momento se le ve desprovisto de ropa, comida o techo, además de contar con una familia que lo protege y que vela por él; mientras que Elisbán sí tiene de forma más evidente, un futuro incierto al estar en una situación más difícil y tener que velar por sí mismo (H. Vallejo, comunicación virtual, 21 de octubre de 2023).

Además, como mencionan Castillo y Gonzáles (2022) en su análisis, los protagonistas de las producciones del Grupo Chaski son representados por niños que viven desamparados, que son huérfanos, que sufren algún tipo de maltrato y/o violencia por parte de algún miembro

de su familia y/o se ven en la obligación de huir por problemas fuertes en sus hogares. Esta característica es aplicable a tanto Gregorio como el mismo Elisbán, quien, si bien no es un niño como tal, es huérfano por parte de madre, tuvo que huir de la mala relación que tenía con su padre y porque este lo explotaba laboralmente y porque vive desamparado y solo intentando sobrevivir en la ciudad.

Finalmente, a modo de autocrítica, es importante mencionar que, por temas de horarios y tiempos, resultó más práctica la realización de entrevistas de forma virtual en lugar de presencial, así como el haber realizado la investigación abordando de forma general el neorrealismo italiano y del Grupo Chaski. Respecto a nuevas formas para abordar una investigación más extensa, se propone realizar un análisis más detallado comparando películas sobre el neorrealismo, entrevistar a otros miembros del Grupo Chaski, entrevistar a directores de otras películas y/o explorar con mayor profundidad las obras del Grupo Chaski.



REFERENCIAS

- Arrau, S. (1994). *Dirección Teatral*. Caracas. Consejo Nacional de la Cultura.
- Arce, N., & Cornejo, F. (2023). Cine en Puno: prácticas decoloniales y reafirmación de la identidad andina. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 1(152), 97–116. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8962313>
- Bedoya, R. (1995). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/17110>
- Bedoya, R. (2013). *El cine peruano en la era digital*. En Anuario de Investigaciones 2013 (pp. 38-39). Universidad de Lima, Instituto de Investigación Científica.
- Bustamante, E., & Luna Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples: El cine regional peruano. tomo II*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bustamante, E. (2015). El cine regional en el último lustro. *Ventana Indiscreta*, (13), 36-41. Recuperado de http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana_indiscreta/article/view/431/413
- Bustamante, E. (2018). El nuevo cine peruano: un panorama. *MLN* 133(2), 435-451. doi:10.1353/mln.2018.0027
- Campos, G. & Lule, N. (2012). La observación, un método para el estudio de la realidad. *Fundación Dialnet*, 7(13), 45-60. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3979972>

Carpio, O. (1992). Cine, Comunicación y Cultura. La experiencia del Grupo Chaski.

Publicaciones - Ibero-Amerikanisches Institut, 1(1), 125-133.

<https://core.ac.uk/download/pdf/304707767.pdf>

Castillo, H. & Gonzáles, O. (2022). *Análisis de los estereotipos en la construcción de los personajes de la película Gregorio (1984) del Grupo Chaski* [Tesis de Licenciatura, Universidad Privada del Norte]. Repositorio UPN

<https://repositorio.upn.edu.pe/bitstream/handle/11537/29926/Castillo%20Zavaleta%20Harold%20Enrique%20Sebastian%20-%20Gonzales%20Qui.pdf?sequence=14&isAllowed=y>

Castro, M. (2006). El cine como instrumento de socialización. *A parte reí*. Revista de filosofía.

Chávez, L. (2011). El cine peruano: una mirada desde el presente. *Historik: Revista Virtual de Investigación En Historia, Arte y Humanidades*, 2(4), 1-8.

https://www.academia.edu/41841818/EL_CINE_PERUANO_UNA_MIRADA_DES_DE_EL_PRESENTE

Cuya, L. (2021). Nostalgia por el futuro: Cine de migración y neoliberalismo en el Perú.

Hispanófila 192(1), 145-157. [doi:10.1353/hsf.2021.0038](https://doi.org/10.1353/hsf.2021.0038)

De La Cruz, C. (2019). Los filmes peruanos y su percepción de la sociedad en el siglo XX. Una mirada a través de su construcción en el tiempo. *Ricardo Palma*, 1(1), 1-24.

<https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/3354535>

Geist, I. (2006). EL RITUAL COMO SINTAGMÁTICA DEL SENTIDO (9.^a ed., Vol. 1, pp. 269-286). Editorial Gedisa.

https://ddd.uab.cat/pub/designis/designis_a2006m4n9/designis_a2006n9p269.pdf

- Guarniz, S. d. (2010). *La generación 60 y el cine del grupo Chaski*. Lima: PUCP.
- Martuccelli, D. (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima, Cauces Editores.
- Matos Mar, J. (1990). *Las Migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*. Unesco.
<https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Las%20migraciones%20campesinas%20y%20el%20proceso%20de%20urbanizacion%20en%20el%20Peru%20Matos%20Mar.pdf>
- Muñoz, L. (2007). Ladrones de bicicletas: viaje a la insolidaridad viaje a la insolidaridad. *Hojas Universitarias*, 1(60), 195-203.
http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/713/654
- Núñez, V. (2015). El cortometraje documental peruano 1972-1980. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12, 22.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7263194.pdf>
- Pérez, J. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y Palabra*, 20(95), 534-552.
- Pizarro, X. (2020). La construcción de la migración del campo a la ciudad en el cine de ficción peruano desde sus realizadores y realizadoras. *Repositorio Académico UPC*, 1(1), 1-57.
https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/653663/Pizarro_DX.pdf?sequence=3&isAllowed=y

- Quecedo, R. & Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, 1(14), 5-39.
<https://www.redalyc.org/pdf/175/17501402.pdf>
- Rodríguez, D. (2020). *La representación del mundo andino en el cine peruano de ficción*. [Tesis de bachiller, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)]. Repositorio Académico UPC <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/655179>
- Romero, D. (2016). El neorrealismo en tres tiempos: Una mirada a los niños del cine italiano de los años 40's. *Voces*, 1(1), 4-9.
<https://revistas.ujat.mx/index.php/Cinzontle/article/view/2559/1957>
- Salinas, P. (2013). *La representación de la migración en cuatro películas peruanas de los ochenta*. [Tesis de doctorado, Universidad de Ottawa]. Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas
https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/24054/1/Salinas_Martinez_Pablo_Manuel_2013_thesis.pdf
- Santiviáñez, S. (2010). La generación del 60 y el cine del grupo Chaski. *Debates en Sociología*, 1(35), 95-106.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/2132/2065>
- Turner, V. (1969). El proceso ritual. Estructura y Antiestructura (B. García Ríos, Trad.) Taurus. (Obra original publicada en 1969).
https://www.academia.edu/34313513/Victor_Turner_El_Proceso_Ritual
- Van Gennep, A. (1909). Los ritos de paso. El libro de bolsillo Antropología Alianza Editorial. https://cosmovisi.files.wordpress.com/2018/10/updocs-net_153762090-arnold-van-gennep-los-ritos-de-paso-pdfpdf.pdf

Vich, C. & Barrow, S. (2022). Cine peruano de inicios del siglo XXI. Fondo Editorial,
Universidad de Lima.

Zolezzi, M. (s. f.). Relaciones campo ciudad en el Perú del siglo XXI. *Descosur*.

<https://www.descosur.org.pe/wp-content/uploads/2016/06/Mario-Zolezzi.pdf>



ANEXOS

Entrevista realizada a Henry Vallejo.

1. ¿Cuál fue su formación académica y/o cinematográfica? ¿Mediante qué formas o prácticas aprendió a hacer cine?

Primero tuve formación como comunicador social. Poco antes de terminar la carrera, ya tenía listo el guión para mi primer largo. Dos años después de haber egresado de la carrera, pude estrenar mi primer largometraje. En ese momento aún no tenía formación para dirigir películas o actores, pero pocos meses después del estreno, fui a Cuba para hacer un taller de guión y sobre dirección de actores. Luego, no mucho después fui a Colombia para profundizar sobre guión y para aprender sobre temas de producción audiovisual. Por la ausencia de escuelas del rubro audiovisual en Puno, no pude hacer mucho más en ese momento. No obstante, actualmente me encuentro en un curso de escritura creativa.

2. ¿Cuáles fueron sus principales referentes (visuales, literarios, artísticos, culturales) o qué autores tomó como referencia e inspiración para realizar *Manco Cápac*? ¿Alguna de ellas fue del Grupo Chaski?

Antes de hacer *Manco Cápac*, estaba viendo bastante cine social. Me gustaba bastante ver el neorrealismo italiano cuando estudiaba, así como los primeros trabajos de Fellini y De Sica. También vi cine iraní, europeo y japonés. Cine del japonés Mizoguchi, del francés Robert Bresson y del polaco Kieślowski. De igual manera me gustaba mucho el minimalismo de Kaurismäki, finlandés.

Durante años, mientras iba viendo películas, tendía a influenciarme bastante. Era difícil desprenderse de esas influencias, ya que hay una línea delgada entre inspirarse y querer hacer algo similar. Es bueno desprenderse y marcar esa distancia, ya que no solo las películas referentes te inspiran, sino también lo que uno va observando en su entorno más la experiencia propia. Es bueno sentir algo por tu creación y que no sea muy esquemático y calculado, ya que absorber demasiada teoría puede jugar en contra. Está bien tener las cosas claras y calculadas en rodajes, pero no de forma exagerada porque sino uno se puede perder cosas importantes que brinda la espontaneidad.

Películas como Gregorio y Juliana del Grupo Chaski han sido éxitos comerciales. Si bien no las he revisado como tal para hacer *Manco Cápac*, ya sea porque no circulaban mucho por Puno, ahora si hay más facilidades para explorar por internet y poder tener las películas a la mano.

3. ¿Cómo siente usted que son representados los personajes andinos en el cine peruano de ficción?

En algunos casos hay películas donde los personajes son como caricaturas, ya que cada región tiene un acento o varios. Por ejemplo, en Puno el acento ciudadano es distinto al acento campesino, incluso el mote y los modismos de los idiomas nativos tienen una musicalización y suenan parecido en todo el sur, por lo que se pueden confundir. Por eso me fue difícil encontrar un actor para Elisbán. Buscamos en todo el sur, en las ciudades principales y en Lima, pero ninguno daba con el acento característico. Era importante ese aspecto para que el personaje sea creíble, porque si no se acertaba con ello, se habría visto como una caricatura. Creo también que los personajes cuando son rurales tienden a ser tímidos, al menos más que nada en las películas de décadas pasadas.

4. ¿Cuál ha sido el principal reto a nivel económico o de realización audiovisual que tuvo que afrontar para realizar su largometraje?

Por suerte trabajo con mis hermanos, pero ellos no trabajan gratis. Es un equipo que está en Puno y que se ha ido formando poco a poco. Mis hermanos Carlos, José y César hacían la fotografía de la película, de sonido se encargaba también Carlos y todo con equipo mínimo. A veces había 2 o máximo 3 personas en el equipo de producción. El equipo básico de casi todo el rodaje estaba conformado por 7 u 8 personas. Básicamente entre nosotros hemos llevado el proyecto. Sobre la parte económica, el 90% fue de DAFO, sino no habría sido posible.

5. ¿Qué opina sobre el proceso de adaptación que tiene que afrontar el protagonista Elisbán para sobrevivir en la ciudad? ¿Siente que representa la realidad de muchos peruanos?

Sí la representa. De hecho, este personaje está basado en una persona real. Cuando estaba en primero de secundaria, en un colegio nacional de Puno, tuve un compañero llamado Elisbán que siempre llegaba tarde. Siempre tenía que viajar buen tiempo para transportarse de su casa al colegio, por eso siempre lo castigaban.

La migración es una realidad que todavía existe. Es bueno que la gente piense en progreso, pues cuando viven en ciudades pequeñas, es justo por el aislamiento de las viviendas que las escuelas de una comunidad no son tan buenas como las de las capitales. Cuando pueden, viajan todos los días o alquilan un cuarto y vuelven a sus comunidades los fines de semana. Esa migración para estudiar aún se da hoy en día.

6. En base a *Manco Cápac* y a otros largometrajes del denominado "cine regional", como *Gregorio y Juliana del Grupo Chaski*, por ejemplo ¿cuál siente que es el principal obstáculo para las personas que migran del campo a la ciudad en busca de oportunidades?

La barrera principal es la económica. Se hace extremadamente difícil cuando quieres migrar, estando en caso de Gregorio o Elisbán, estás solo con la ropa que tienes puesta y no tienes nada más. Lo único

que te queda es buscar trabajo. Que vayas a migrar y que puedas alquilar un departamento o comprar una casa o un terreno, es imposible en esa condición. Ese hecho no solo se aplica a personas que están en extrema pobreza, sino también a gente de clase media o media baja así tengas un trabajo estable porque es caro y los sueldos en provincia son muchos más bajos, no son suficientes. Es un salto enorme. Yo creo que en el fondo casi todo ser humano es un migrante, ese movimiento siempre se ha dado, lo que explica que haya peruanos dispersos por todos lados. Va a seguir habiendo, si las condiciones no son las adecuadas, uno claramente tiende a salir. Uno tiene la esperanza de que en otro lado encontrará una mejor calidad de vida.

7. ¿Ha visto la película *Gregorio*? ¿Qué opina sobre ella? ¿Cree que Elisbán y Gregorio poseen similitudes?

Sí poseen similitudes, como en la timidez de los personajes, su procedencia de la sierra y que ambos llegan a una ciudad. Son condiciones muy parecidas las de ambos, claro que Gregorio tiene una familia que lo protege, mientras que Elisbán no la tiene. Gregorio tiene un techo, comida, un lugar a donde ir y hasta un trabajo, es un niño que está protegido. Pero Elisbán siendo no tan mayor que Gregorio, tal vez 4 o 5 años, tiene que solucionar su problema de existencia y lo que va a hacer en su vida dejándose llevar por su instinto.

8. En el caso de Gregorio, la migración se da de uno de los campos de la sierra a la ciudad de Lima, mientras que en Manco Cápac, se da de un pueblo alejado de Puno, Macusani, a la propia ciudad de Puno. Teniendo esto en cuenta, junto con el hecho de que la primera película es del año 1982 y la segunda del 2020, ¿cuáles siente usted que son las diferencias en las migraciones de ambas épocas?

Técnicamente las dos migraciones son muy parecidas porque tienen que dejar a su entorno: sus amigos, algunos familiares, hábitos y lugares que se frecuentaban. En el caso de Gregorio, al menos está yendo con sus padres y se dirigen a un punto seguro. Es una migración que no deja desprovisto al personaje principal, pues saben a dónde van a llegar y en qué van a trabajar. Elisbán no sabe en qué va a trabajar, no sabe si debe volver... tiene el futuro incierto, depende de él mismo.

9. Finalmente, ¿por qué cree usted que la temática sobre la migración del campo a la ciudad es uno de los elementos que más se repiten en el denominado “cine regional”?

Justamente porque la migración se sigue dando todavía, es un tema que te cambia la realidad de las cosas. Muchas personas en el interior del país (sobre todo en Los Andes) piensan en migrar a las ciudades más grandes porque creen que es una forma de mejorar su economía. En general, está en el inconsciente el hecho de que nos guste viajar y movernos.

Entrevista realizada a Alejandro Legaspi.

1. ¿Cuál fue su formación académica y/o cinematográfica? ¿Mediante qué formas o prácticas aprendió a hacer cine?

Soy absolutamente autodidacta. No estudié cine, por lo menos no en ningún instituto o universidad. Tuve la suerte de que por una relación familiar accedí a una productora de cine a los 16 - 17 años, donde se hacía de todo un poco, documentales, publicidad, etc. Yo en ese momento cargaba las lucas, llevaba el trípode al hombro, y en general, estaba muy atento a todo, pues me gustaba mucho el cine, me interesaba.

Los sábados y domingos había matinées de cuatro películas que empezaban a las dos de la tarde y terminaban a las ocho de la noche. Cada día veía cuatro películas. Esta posibilidad que tenía de estar cerca del cine me entusiasmó muchísimo, siempre miraba lo que hacían en la productora y trataba de asimilar lo más posible. Al mismo tiempo, empecé a llevar cursos sueltos con personas mayores que sabían de cine y que me daban talleres, leí muchos libros de la historia del cine e iba mucho al cine también. Luego me fui inclinando por ser camarógrafo y director de fotografía. Pasé por todo, hice montaje, laboratorio, fotografía fija... ese es un poco mi comienzo.

2. ¿Cuáles fueron sus principales referentes (visuales, literarios, artísticos, culturales) o qué autores tomó como referencia e inspiración para realizar *Gregorio*?

A mí me interesó mucho el cine latinoamericano de ese momento. En los años sesenta y setenta hubo un auge de ese tipo de cine, sobre todo el brasilero (Cinema Novo) y el argentino (con Solana y los documentales). Tuve influencia de la película *Crónicas de un niño solo*, de Leonardo Favio, y de literatura, *Los Hijos del Orden*, novela peruana que me entusiasmó mucho. Esos dos elementos me atrajeron mucho, fueron una inspiración.

Ese cine hablaba de la problemática latinoamericana y la manera de hacer cine, no solo sobre los temas, sino el tipo de realización, con actores naturales. Estuvo también el neorrealismo italiano como fuente de inspiración importante, Vittorio de Sica, Fellini, Rossellini... toda esa época de cine de posguerra en Italia con pocos recursos económicos. Un cine pobre económicamente pero rico temáticamente.

3. ¿Cómo siente usted que son representados los personajes andinos en el cine peruano de ficción?

Creo que hay de todo. Si uno mira un poco las películas en la que los personajes son andinos, pues hay realmente de todo. Hay logros muy interesantes respecto del mundo andino, pero también hay otras películas en las que los personajes están estereotipados. Hay mucho, no me atrevería a decir que hay una sola característica especial.

En el caso de *Gregorio*, el actor está muy bien elegido, pero otros personajes de la película no tanto, como la mamá de *Gregorio* por ejemplo. Ella no se acerca tanto, pues es una actriz limeña que está

tratando de representar a una mujer andina, lo cual no es que esté mal, pero creo que se nota. En el caso de Gregorio, él era un niño que había llegado a Lima, y así fue como se buscó al actor, en colegios y en lugares donde pudiéramos encontrar que tenga esa característica: que fuera andino y que estuviera hace poco tiempo en Lima.

4. ¿Cuál ha sido el principal reto a nivel económico o de realización audiovisual que tuvo que afrontar para realizar este y los demás largometrajes del Grupo Chaski?

Fueron dos casos distintos en temas de financiamiento. En el caso de *Gregorio* fue sumamente difícil y el rodaje demoró muchísimo tiempo porque se filmó en un año, por etapas. Como nos quedábamos sin recursos, en ese momento filmábamos y luego editábamos lo filmado, pero no nos terminaba de convencer, así que necesitábamos agregar algún elemento. Luego pasaba el tiempo y teníamos que conseguir dinero, además de que el actor de Gregorio crecía. Fue muy complicado el proceso. Stefan Kaspar se encargaba de la parte económica y la conseguía de a poquitos, una suerte de “pasar el sombrero” por distintas instituciones (sobre todo europeas) para poder terminar la película.

En el caso de *Juliana* fue muy fácil porque había este antecedente, pues *Gregorio* gustó mucho. Una productora de la televisión alemana nos propuso una nueva película, de forma que esta nueva producción estaba prácticamente financiada. El gran reto económico fue *Gregorio*, sin lugar a dudas.

5. ¿Qué opina sobre el proceso que tiene que afrontar el Gregorio para adaptarse a la ciudad de Lima y los obstáculos que enfrenta? ¿Siente que representa la realidad de muchos peruanos?

Sin lugar a dudas. A pesar de que han pasado muchísimos años y de que Lima ha cambiado mucho social y culturalmente, aún siguen manteniéndose ciertas dificultades para las personas que vienen de Los Andes a Lima. Uno de ellos es el racismo, que sigue existiendo y lo vemos todos los días. Es uno de los males endémicos del Perú.

6. En base a películas como *Gregorio* y *Juliana* del Grupo Chaski y la más reciente película *Manco Cápac*, de Henry Vallejo, ¿cuál siente usted que es el principal obstáculo para las personas que migran del campo a la ciudad en busca de oportunidades?

El principal obstáculo es el hecho de que a la gente que viene de Los Andes se le mire por encima del hombro. En Lima esto ya es general, aparte que es una ciudad que ya no da más. Está, por un lado, la atracción de Lima para la gente de provincia, pero también está la expulsión del campo, que son dos elementos que se juntan. Y pues claro, las personas migran hacia las ciudades por la falta de horizontes y de posibilidades que tiene la sierra y la selva.

Hay una serie de obstáculos para la gente que migra pero que en el fondo son los mismos obstáculos que tiene la gente que vive en Lima: los que salen de las universidades y los que han estudiado cualquier

carrera y se encuentran en una ciudad (sino un país), donde las posibilidades son bien limitadas. A eso, agregar que uno sea de provincia y que tenga dificultades para manejar el idioma, la cosa se complica todavía más.

7. ¿Ha visto la película Manco Cápac? ¿Qué opina sobre ella? ¿Cree que el protagonista Elisbán es un superviviente de oficio? ¿Cree que es similar a Gregorio en algún aspecto? ¿Encuentra alguna relación entre la historia de Elisbán y los personajes de *Retratos de Supervivencia*?

Me parece que de cierta manera sí se parece Elisbán a Gregorio, el choque que se produce por llegar a la ciudad, que primero la esperan con mucha expectativa. Y luego llegan y terminan siendo rechazados, buscando trabajo, hay una decepción enorme. Son pocas las personas que regresan al campo, en el fondo te vas adaptando a la nueva vida, uno empieza a pensar en que está mejor y ha avanzado.

8. En el caso de Gregorio, la migración se da de uno de los campos de la sierra a la ciudad de Lima, mientras que en Manco Cápac, se da de un pueblo alejado de Puno, Macusani, a la propia ciudad de Puno. Teniendo esto en cuenta, junto con el hecho de que la primera película es del año 1982 y la segunda del 2020, ¿cuáles siente usted que son las diferencias en las migraciones de ambas épocas?

Yo creo que las migraciones son siempre muy parecidas, ya que son la esperanza de encontrar algo mejor. Yo soy un migrante, nací en otro país y migré al Perú, no por un tema económico, sino político. En el fondo se parecen mucho ambas migraciones en el sentido en que abandonar lo tuyo, el lugar donde te criaste, donde viviste y donde tienes familia, es muy duro. Dejas atrás muchas cosas, cariño, afecto, familia y un entorno, por más duro y pobre que sea. Migrar es doloroso. Por otro lado, están las expectativas, que es lo que te orienta a seguir adelante, lo que te hace seguir. En el fondo uno siempre es positivo.

9. Finalmente, ¿por qué cree usted que la temática de la migración a la ciudad es uno de los elementos que más se repiten en el denominado “cine regional”?

Porque es el gran tema. Migrar está en el imaginario de la gente. Por ejemplo, para llevarlo al ámbito del cine, la gente de provincia luchó mucho para tener un concurso de cine en provincia, porque siempre ganaba Lima. No ganaban los proyectos de provincia porque en Lima están las mejores universidades donde se puede estudiar y estar mejor preparados. El cine de provincia está mejorando y todo, pero si uno nace en provincia y quiere ser cineasta, no puedes estudiar allí, tienes que migrar. Lo mismo para otras profesiones. La migración, un tema de querer salir, mejorar y prosperar, es una temática cinematográfica que no solo es del cine regional, sino del cine en general.

Pueden encontrarse ambas entrevistas en el siguiente enlace:
https://drive.google.com/drive/folders/1N11SmCTug6ouCU7NOY7gZIZ86-HI2W_c?usp=sharing

Inf. Turnitin

ORIGINALITY REPORT

9%

SIMILARITY INDEX

9%

INTERNET SOURCES

2%

PUBLICATIONS

0%

STUDENT PAPERS

PRIMARY SOURCES

1	ruor.uottawa.ca Internet Source	2%
2	revistas.ujat.mx Internet Source	1%
3	repositorioacademico.upc.edu.pe Internet Source	1%
4	hdl.handle.net Internet Source	1%
5	publications.iai.spk-berlin.de Internet Source	<1%
6	www.scribd.com Internet Source	<1%
7	tesis.pucp.edu.pe Internet Source	<1%
8	www.coursehero.com Internet Source	<1%
9	www.designisfels.net Internet Source	<1%

10	es.unionpedia.org Internet Source	<1 %
11	papyrus.bib.umontreal.ca Internet Source	<1 %
12	repositorio.ulima.edu.pe Internet Source	<1 %
13	Luis Jeampierre Ramos Apaza. "Preservación del patrimonio audiovisual y derechos humanos. Análisis jurídico de la importancia de la creación de una Cinemateca en Perú", <i>Boletín Mexicano de Derecho Comparado</i> , 2024 Publication	<1 %
14	upc.aws.openrepository.com Internet Source	<1 %
15	www.teses.usp.br Internet Source	<1 %
16	bvirtual.proeibandes.org Internet Source	<1 %
17	convencion.uclv.cu Internet Source	<1 %
18	doczz.it Internet Source	<1 %
19	es.scribd.com Internet Source	<1 %

20

es.thebestofyou.es

Internet Source

<1 %

21

fdzeta.com

Internet Source

<1 %

22

polodelconocimiento.com

Internet Source

<1 %

23

repositorio.uancv.edu.pe

Internet Source

<1 %

24

repositorio.unal.edu.co

Internet Source

<1 %

25

repositorio.upeu.edu.pe

Internet Source

<1 %

26

revistas.uis.edu.co

Internet Source

<1 %

27

www.cumbresiberoamericanas.com

Internet Source

<1 %

28

www.diariojudicial.com

Internet Source

<1 %

29

www.fluke.es

Internet Source

<1 %

30

www.tdx.cat

Internet Source

<1 %

31

www.ucss.edu.pe

Internet Source

<1 %

32	www.uv.es Internet Source	<1 %
33	bibemp2.us.es Internet Source	<1 %
34	datospdf.com Internet Source	<1 %
35	forum.wordreference.com Internet Source	<1 %
36	idoc.pub Internet Source	<1 %
37	pure.uva.nl Internet Source	<1 %
38	revistas.pucp.edu.pe Internet Source	<1 %
39	www.fcm.unc.edu.ar Internet Source	<1 %
40	tesis.ucsm.edu.pe Internet Source	<1 %
41	"Inter-American Yearbook on Human Rights / Anuario Interamericano de Derechos Humanos, Volume 16 (2000)", Brill, 2004 Publication	<1 %
42	Sophia A. McClennen. "Globalization and Latin American Cinema", Springer Science and	<1 %

Business Media LLC, 2018

Publication

43

view.genial.ly
Internet Source

<1 %

Exclude quotes On

Exclude matches Off

Exclude bibliography On