

Giancarlo Carbone

El cine en el Perú:

1950 - 1972

testimonios



UNIVERSIDAD DE LIMA



UNIVERSIDAD
DE LIMA

Texto digitalizado con fines educativos y de preservación de la memoria académica, científica y cultural de la Universidad de Lima en el marco de la adaptación a la educación virtual.

Lima, diciembre de 2021

EL CINE EN EL PERÚ: 1950 - 1972

TESTIMONIOS

GIANCARLO CARBONE

(DIRECTOR DE INVESTIGACIÓN)

EL CINE

EN EL

PERÚ: 1950 - 1972

TESTIMONIOS

UNIVERSIDAD DE LIMA

Publicación del Centro de Investigación en Comunicación Social de la
Universidad de Lima

(CICOSUL)

Colección Contratexto
Facultad de Ciencias de la Comunicación

Primera edición: 1993
1000 ejemplares

Director de investigación Giancarlo Carbone
Grupo investigador Mimi Benavides
 Jenny Canales
 Giancarlo Carbone
 Ronald Portocarrero

Colaboradores Cecilia Baraybar
 Peruska Chambi
 Irela Núñez del Pozo

Fotografía: Irela Núñez del Pozo
Procesamiento de textos: Mimi Benavides
 Jenny Canales

Investigación proyectada y realizada por el
Centro de Documentación y Archivo (Cedoc) de la
Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima

Foto : Víctor Chambi, un hacendado y Manuel Chambi en Qoyllur Ritti
(Archivo Sucesión Manuel Chambi)

Editor : Jaime Urco

Universidad de Lima
Av. Javier Prado Este s/n
Monterrico
Apartado postal 852
Lima 100
Teléfono 350677 (distribución y venta de publicaciones)
Lima - Perú



92457

1993

Agradecimientos

Archivo Sucesión Manuel Chambi por la confianza y apoyo sin el cual no hubiéramos podido ilustrar fotográficamente el período de la Escuela del Cuzco y especialmente a Peruska por su colaboración en la aplicación de la entrevista a Eulogio Nishiyama.

Armando Robles Godoy y Ernesto Leistenschneider por cedernos algunas de las fotos de su archivo personal.

Isaac León, Federico de Cárdenas y Ricardo Bedoya por permitirnos bucear en su histórica revista y abrirnos fraternalmente el archivo fotográfico de Hablemos de Cine.

Archivo Peruano de Imagen y Sonido (APIS) por los fotogramas de su banco de imágenes y especialmente a Irela Núñez del Pozo por su colaboración con la entrevista a Luis Figueroa.

Cecilia Baraybar por cedernos desinteresadamente las entrevistas a Manuel Chambi y Juan Bullitta realizadas poco antes de la muerte de ambos personajes.

Ricardo Guzmán por cooperar nuevamente con nosotros permitiéndonos seleccionar y duplicar algunas fotos del Archivo François Guzmán.

Y en general a todos aquellos que de una u otra manera posibilitaron la elaboración y publicación de este libro.

JK.

27 06 16

Donatim

INDICE

Agradecimientos	7
Prólogo	13
CAPÍTULO 1. DOS DÉCADAS DE HISTORIA: UNA MIRADA RETROSPECTIVA	
1. Isaac León Frías (historiador y crítico de cine)	19
1.1 Los años 50: trazando una línea divisoria con el pasado fílmico peruano	20
1.2 Preparando el terreno para el mañana: 1960-1972	25
CAPÍTULO 2. EL CINE CLUB Y LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA ABREN LOS OJOS A NUEVAS GENERACIONES: APUESTA POR EL DESARROLLO DE UNA CULTURA CINEMATOGRAFICA	
2. Andrés Ruszkowski (promotor y crítico de cine)	35
2.1 La Iglesia se acerca al cine: memorias de un ave peregrina	36
3. Miguel Reynel Santillana (promotor y conservador de cinemateca)	41
3.1 Aparición de los cine clubes: los pioneros	42
3.2 Fundación de la cinemateca universitaria: memoria de su azarosa historia	44
3.3 La labor de difusión y conservación. Un esfuerzo que nunca deberíamos olvidar	50
→3.4 Mirando hacia atrás con benevolencia	55
4. Desiderio Blanco López (educador y crítico de cine)	59
4.1 Nunca es tarde para entrar al cine. La lucidez al servicio de la docencia	60
→4.2 Poniendo los puntos sobre las "ies": habla el crítico sobre la crítica	63
4.3 Cuando el cadáver queda sobre la mesa: radiografía del cine nacional	67

5. Juan Bullitta (crítico de cine)	71
5.1 <i>Hablemos de Cine</i> : irrumpe una nueva generación	72
5.2 Entre pleitos y nuevas alianzas	78
5.3 La fiebre del cine clubismo invade Lima	83
CAPÍTULO 3. DE LOS FOTÓGRAFOS DOCUMENTALISTAS DEL SUR ANDINO A LA "ESCUELA CINEMATOGRAFICA DEL CUZCO": UNA VALIOSA EXPERIENCIA DE CINE REGIONAL	
6. Manuel Chambi López (realizador)	91
6.1 La bohemia cuzqueña se reúne: fundación del Cine Club Cuzco	92
6.2 De cine clubistas a realizadores	95
6.3 La desintegración del movimiento: confesiones de un cineasta	101
6.4 Los premios y las nuevas realizaciones	103
7. Eulogio Nishiyama (fotógrafo y técnico cinematográfico)	109
7.1 Cuando la afición corre por las venas: un temprano y heroico inicio	110
7.2 Identificación con la gente y la cultura regional	112
7.3 Recuerdos de <i>Kukuli</i> y <i>Jarawi</i>	115
8. Luis Figueroa (pintor y realizador)	119
8.1 Cuzco: historia de una antigua y fértil circulación cultural	120
8.2 Entre la audacia y el ingenio técnico	122
8.3 <i>Kukuli</i> : un justo y gratificante reconocimiento	126
8.4 Reflexiones en torno a la cultura andina y su presencia en el cine nacional	128
CAPÍTULO 4. EXTRANJEROS Y COPRODUCCIONES EN UNA CINEMATOGRAFÍA PERUANA SIN INDUSTRIA: INVENTARIO DE RECUERDOS Y TRIBULACIONES	
9. Vlado Radovich (productor y actor de cine)	135
9.1 Nadie es profeta en su tierra o "Ganarás el pan en tierra ajena"	136
9.2 Ni <i>Taita Cristo</i> se salva de la censura	142
9.3 El cine peruano nunca existió. Recuerdos de una gran frustración	145

10. Oscar Kantor (realizador y productor de cine)	151
10.1 París o Lima: consecuencias de una equivocada decisión	152
10.2 Un buen olfato. Explotación de las vetas y canteras de la televisión popular	153
10.3 De tretas, chauvinismos, pequeñas vivezas y otras perlas de la historia del cine nacional	157

CAPÍTULO 5. REALIZADORES NACIONALES EN BUSCA DE UN "NUEVO CINE": LA EXPERIENCIA "AUTORISTA" EN LOS 60 Y 70

11. Armando Robles (realizador y profesor de cine)	167
11.1 Así se templó y forjó un pionero	168
11.2 Hay muchas maneras de aprender y enseñar cine: crónica de una vieja vocación	174
11.3 La crítica y el lenguaje cinematográfico: un singular modo de mirar	178
11.4 Yo no soy criatura de la ley: prefacio a la 19327	184
12. Pablo Guevara (realizador y poeta)	191
12.1 Sembrando en el desierto: <i>Semilla</i> , un ensayo de cine contemplativo	192
12.2 La guerra privada de Pablo Guevara: <i>Hablemos de Cine</i> en la mira	197
12.3 Mitos, dobles y entes burocráticos: hacia una praxis de la transgresión cultural	204
12.4 El canibalismo democrático en el cine nacional: sincerándose ante la historia	208

PROLOGO

Continuando con la serie Testimonios sobre el cine en el Perú, que empezara con un valioso volumen que abarca desde sus inicios en 1897 hasta 1950, el equipo de investigadores del Centro de Documentación (CEDOC) de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, bajo la dirección de Giancarlo Carbone de Mora y en la Colección Contratexto, se aboca en este segundo tomo (al que seguirá próximamente un tercer libro que completará este trabajo) al período comprendido entre 1950 y 1972 del que se podría afirmar que abarca toda una época teñida especialmente por el interés en el estudio del fenómeno cinematográfico.

Hasta los cincuenta la espontaneidad fue la principal característica de los que iniciaron en el país el que hacer cinematográfico. No manifestaron especialmente inquietudes teóricas. En el diálogo arte-sociedad no se había reconocido específicamente al cine pese a su relación con muchos escritores importantes como Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat, José Carlos Mariátegui o el mismo César Vallejo.

Sin embargo, y a pesar de que Ricardo Bedoya denomina a los treinta años siguientes -en Cien años de cine en el Perú: una historia crítica- como "Tres décadas en el desierto" y afirma que "los cincuenta fueron los menos fructuosos de toda la historia del cine en Perú", algo interesante comienza a florecer en ese páramo.

Así la obra que presentamos está marcada por el recuento de las diversas aproximaciones a la cultura cinematográfica que nacen primero con la afición cineclubista y los distintos intentos de difusión cinematográfica y la creación de la cinemateca interuniversitaria. Más tarde, como fruto natural de esta labor, hace su aparición una crítica más especializada y consecuentemente también se contempla el inicio de la enseñanza de disciplinas afines en Lima.

Pero toda esta ebullición socio-cultural no se circunscribe a la capital de la República. En el Cuzco, paralelamente, aunque con distinto origen, dado concretamente por la constitución del Foto Cine Club del Cuzco, crece una afición que complementa lo teórico con la producción de un buen número de cortometrajes, concebidos como una propuesta nueva que si bien resulta un éxito en principio, con la incorporación del mundo andino en su genuina cotidianeidad, se dispersó después de apenas una década.

El libro, finalmente, se acerca también a las diversas tribulaciones de realizadores extranjeros, coproducciones y algunas experiencias y ensayos de directores nacionales interesados en lo que se podría denominar un "nuevo cine" o "cine de autor".

Como el primer volumen y de acuerdo a lo proyectado, éste se caracteriza por presentar los hechos desde los testimonios de los protagonistas de la historia en una opción verdaderamente acertada ya que continua la labor de aprovechar fuentes coetáneas, de primera mano, que, en ausencia de otros trabajos de este estilo, siguen cubriendo un vacío que se dejaba sentir en nuestra escasa bibliografía sobre el tema y por cuya falta de oportunidad se han perdido ya preciosas memorias.

Los escogidos en esta ocasión, en una excelente muestra de tan amplio universo, han sido Isaac León, historiador y crítico de cine, quien, con una mirada lúcida y concreta sitúa los acontecimientos en su contexto histórico y aporta datos imprescindibles para una comprensión cabal del período tratado. Sigue, en un segundo capítulo, Andrés Ruszkowski, promotor y crítico, polaco, dirigente de la Oficina Católica Internacional de Cine, cuya llegada al Perú fue determinante en esta primera etapa de promoción de la cultura cinematográfica; Miguel Reynel, promotor y conservador del cine, quien además de fundador de cine clubes y de la Cinemateca Interuniversitaria, continua hasta hoy una gran labor de conservación y difusión de películas; Desiderio Blanco, educador y crítico que ha alternado siempre la enseñanza con la reflexión y la crítica de cine, con un elevado nivel teórico que ha logrado enriquecer la investigación, especialmente en el campo de la semiología y Juan Bullitta, crítico de cine, contestatario, resuelto cofundador de la revista Hablemos de Cine y uno de sus más polémicos colaboradores, entusiasta participante en cuanto cine club se formaba y cuya temprana desaparición no puede dejar de lamentar todo cinéfilo.

En el capítulo tercero dedicado a la que se conoce como "Escuela del Cuzco", los entrevistados han sido, también muy oportunamente, Manuel Chambi, fotógrafo y realizador, fundador del "Cine Club Cuzco" y director de muchos de los cortos documentales que dieron más prestigio y galardones a la escuela, fallecido en 1987 y cuya obra, inconclusa en parte, espera, en su sentida ausencia, una imprescindible puesta al día; Eulogio Nishiyama, cineasta, fotógrafo y técnico, autodidacta como casi todos los integrantes del grupo, que participó también en los dos largometrajes que se produjeron y Luis Figueroa, pintor y realizador quien después de participar en las mismas experiencias ha continuado, como largometrajista, en una línea muy marcada por la influencia de la cultura andina en el cine nacional.

El capítulo cuarto recoge los testimonios de dos extranjeros, Vlado Radovich y Oscar Kantor, quienes desde distintas perspectivas e intereses, en sus largos años de permanencia en el Perú, han incursionado el primero como actor y productor y el segundo como realizador y productor. Radovich partiendo desde la escena y Kantor aportando un pasado de cortos galardonados en distintos festivales han sufrido iguales tribulaciones en su carrera de producir contra un país sin industria cinematográfica, abandonando uno la actividad y persistiendo el otro, hasta hoy, con la colaboración de María Esther Pallant, en su actividad de cineasta.

Finalmente el capítulo quinto aborda las experiencias "autoristas" de los 60 y 70 de la mano de dos singulares y polifacéticas figuras: Armando Robles Godoy, escritor, realizador y profesor de cine, cuyas inquietudes le llevan desde la reflexión sobre un lenguaje misterioso hasta el proyecto de una ley de promoción cinematográfica, pasando por cortos y largometrajes de buena factura, de una estética muy personal, siempre discutidos y muchas veces premiados en festivales dentro y fuera del país y Pablo Guevara, realizador, poeta y crítico no menos polémico y provocador que el primero, siempre en busca de nuevos desafíos poniendo en escena temas de mitología popular peruana en un cine antropológico muy particular al que él califica como un trabajo de descolonización mental.

Además de los testimonios este valioso segundo volumen contiene un material (fotografías, citas y comentarios a pie de página) que lo hace de imprescindible lectura para el interesado en la historia del cine en el Perú.

Rafaela García de Pinilla



Capítulo I

Dos décadas de historia: una mirada retrospectiva

Isaac León Frías

Crítico de cine y profesor universitario. Nació en Lima el 29 de noviembre de 1944. Estudió Letras y Ciencias Sociales en la Pontificia Universidad Católica del Perú (1962-1968). Licenciado en sociología aunque desde muy joven el cine atrajo su entusiasmo y vocación.

Con un claro y bien ganado prestigio profesional, Isaac León es hoy en día un auténtico promotor dentro de la historia del cine y la cultura nacional. Comenzó escribiendo comentarios cinematográficos en los periódicos murales del colegio maristas de San Isidro, luego en 1965 fundó conjuntamente con algunos amigos la revista especializada de crítica cinematográfica *Hablemos de Cine* de la cual fue su director hasta 1986 que dejó de aparecer luego de 21 años y 77 números de brega constante y apasionada.

De otra parte, su nombre está ligado a la vida de varios e importantes cine clubes como por ejemplo el cine club de la Universidad Católica y los cine clubes "Lumière", "Imagen" y "Luis Buñuel" y desde 1986 es director de ese importante pulmón cultural que es la Filmoteca de Lima. En cuanto a su labor periodística, fue crítico de cine para los diarios *Correo* (1974-1975), *La Crónica* (1975-1976) y la revista *Caretas* desde 1974. A finales de 1990 entra a colaborar con la revista "Tv +" del diario *El Comercio*. Paralelamente a estas labores ha escrito artículos y ensayos sobre cine peruano y mundial en numerosas revistas, periódicos y libros del país y el extranjero que le han dado renombre y reconocimiento más allá de nuestras fronteras. Ha recopilado el libro *Los años de la conmoción. Entrevistas con realizadores sudamericanos 1967-1973* (México, UNAM, 1979).

En cuanto a su carrera docente en la Universidad de Lima, es profesor desde el año 1970 en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, habiendo pasado por los cargos de Secretario Académico (1975-1980), Director del Departamento Académico (1984-1990) y Decano de la Facultad entre los años 1990-1993. Actualmente ha sido reelegido en este último cargo de Decano por un período de tres años más (1993-1996).

1.1 Los años 50: trazando una línea divisoria con el pasado fílmico peruano

Sólo los noticiarios mantuvieron en los años cincuenta lo que ya podía considerarse una tradición en el cine peruano. Tradición de perfil muy bajo, pero de ininterrumpida presencia que seguirá hasta fines de la década del 70. Por lo demás, los años 50 marcaron una línea divisoria con el pasado fílmico peruano. Se acabaron los largos, es verdad, pero tal vez eso mismo contribuyó a acentuar la separación, a ahondar el corte, a servir de antesala a lo que vendría después, que fue algo distinto. Un solo largometraje, *La muerte llega al segundo show* (1958), dio concreción a los variados proyectos de realización anunciados durante la década. Ese filme, aunque finalmente híbrido, se propuso como algo diferente a lo que se había acometido antes. Hasta *A río revuelto* (1945), podíamos comprobar una línea de relativa continuidad argumental en la producción local, lo que se podría llamar la temática del barrio. Después vino una pequeña transición con *La lunareja* y las películas de César Miró. *La muerte llega al segundo show* quiere ser una crónica policial de amplio alcance urbano.

20

→ Lima ya no es la misma de antes, hay espacios nuevos como los night-clubs y oficios antes desconocidos como el de cabaretera. Ciertamente, el cine mexicano ya tenía para ese entonces una vasta filmografía de dramas de cabaret, con varias distinguidas rumberas de protagonistas, pero aquí eso era una novedad en una producción local que parecía abrirse a la modernidad de la gran ciudad. La película que dirigió el español afincado en Lima, José María Roselló, no fue el primer paso de ninguna modernidad. Fue, en todo caso, la precaria actualización de las viejas fórmulas con un nuevo rostro urbano, pero fracasó estrepitosamente en la taquilla y ahí quedó como un islote aislado en el tiempo, síntoma, si se quiere, de una época en que pugnaban ya otras tendencias, otras inquietudes, algunas de las cuales se materializaron incluso en el proyecto de *La muerte llega al segundo show*, cuyo argumento pertenecía al joven periodista Mario Castro Arenas y cuyo guión había sido elaborado por Emilio Herman, prominente figura del Cine Club de Lima. No puede ser considerada como peruana, la película *Sabotaje en la selva*, una producción similar a las que se harían en los años 60, con capitales traídos de fuera por el norteamericano Edward Movius, dirigida por George Stone, también norteamericano, hablada en inglés y sin influencia alguna en la marcha del cine peruano.

→ Los años 50 no fueron, propiamente, un desierto como los ha caracterizado Ricardo Bedoya en el libro *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica* o, en todo caso, lo fueron sólo en apariencia. Fueron, más bien, un campo sembrado que empezó a dar frutos en la década siguiente.

Campo pobremente sembrado para no incurrir en ninguna metáfora exagerada, pues obviamente si hacemos una comparación con lo ocurrido en otros países del continente, lo que aquí pasó no fue mucho. Pero en esos años se empieza a crear en el Perú una nueva comprensión del cine y no sólo en Lima. También Cuzco da cuenta de esa transformación de la conciencia del hecho cinematográfico para decirlo de manera algo altisonante.

En efecto, esa década trajo novedades significativas. Por lo pronto, el espectáculo cinematográfico cambió. La llegada del Cinemascope, la tercera dimensión y la difusión del color aumentaron las dimensiones de la pantalla, le aportaron un mayor coeficiente de grandiosidad visual y sonora. Más tarde el Todd-A-O y el Cinerama pondrán su cuota en el empeño de ensanchamiento de la pantalla.

El ingreso de la televisión, a fines del 58, es una novedad esperada. Ya se sabía ampliamente de su presencia en otros países del continente y había una gran expectativa antes de su instalación comercial en el país. La exhibición fílmica sintió los efectos, pero de ninguna manera en forma traumática. No hubo en aquella época nada comparable ni de lejos a la crisis que el negocio de las salas experimenta de un tiempo a esta parte. Es verdad que por primera vez aparecía un medio que competía con el cine en su propio terreno, el de la imagen en movimiento, pero la definición visual que ofrecía la pantalla televisiva era bastante precaria, justo cuando las pantallas fílmicas parecían restallantes y más abarcadoras que nunca. La novedad televisiva se fue expandiendo de a pocos, además, y si produjo un alejamiento de espectadores de los cines este fue parcial y momentáneo, aunque con el correr de los años 60 el proceso de disminución del público de las salas se va a ir haciendo notorio. Pero eso sucede más tarde.

El interés de los aficionados se afianza y la mitología del estrellato, muy sólida desde los años 20, parece alcanzar sus puntos más altos. A la par que la asistencia masiva a las salas, la prensa escrita multiplica sus columnas dedicadas al mundo del cine. François Guzmán con su columna "De Hollywood y todas partes" en el diario *Ultima Hora*, y Francisco Otiniano con "Cine Comentarios" en *La Crónica* son dos de los periodistas que cultivan la curiosidad cinemera. Otro tanto ocurre con Pepe Ludmir y sus "Charlas de cine" radiales en Radio Panamericana, las más duraderas y sintonizadas que hayan habido nunca entre nosotros, antes de que Ludmir pasara a la televisión y el programa radial fuera perdiendo poco a poco sintonía, aunque permaneció todavía muchos años más. La publicidad fílmica, por su parte, quiso estar a la altura de un espectáculo en franco auge y no escatimó recursos para hacer de la oferta fílmica un atractivo que no podía ser desdeñado.

Son años en que el espectáculo público, adecuado a los tiempos que corren, arraiga en Lima: los shows de los night clubs y la presentación

de cantantes y grupos musicales en los auditorios de las radios limeñas, que vivieron en esos años su época dorada, contribuyeron a hacer de nuestra capital una ciudad efervescente en el culto al espectáculo.

Conjuntamente con el esplendor del espectáculo surge en la década el interés cultural por el cine, algo que no tuvo precedentes o, al menos, no tuvo precedentes organizados. Hubo personalidades que desde los años 20 reivindicaron la dimensión estética y cultural de sétimo arte pero tal reivindicación tuvo manifestaciones esporádicas e individuales en los medios de prensa. Y en lo que a la producción fílmica se refiere prácticamente nadie defendió con firmeza la idea de que el cine era un arte o algo semejante y, si hubo alguno, su voz no se hizo escuchar. El problema del arte no se planteó para nada como un asunto perentorio ni hubo alguien parecido a un Armando Robles Godoy sustentando la tesis de un lenguaje misterioso en lo que se veía como un medio de producción de relatos totalmente transparentes y diáfanos.

Tampoco tuvo mayor importancia la idea de que el cine era un medio capaz de contribuir a la conciencia social de su época. Y no porque el país careciera de ideólogos o partidos políticos de orientación socialista y con bases populares. Aquí ocurrió algo similar a lo que aconteció con la dimensión estética. Hubo intelectuales y periodistas que destacaron la función social de las películas y el significado crítico o "progresista" de algunas propuestas, pero fueron voces y textos relativamente aislados, sin mayor peso en una época en que se tenía al cine por un entretenimiento puro y simple.

La exclusión mayoritaria de la dimensión estética y social contribuyó a que la idea del cine como objeto de atención cultural no se arraigara en nuestro medio. Hubo crítica cinematográfica, pero nunca de manera estable y duradera. Los críticos y comentaristas ocultaron casi siempre su identidad detrás de seudónimos, cosa muy frecuente en el medio periodístico y, particularmente, en el periodismo cultural y de espectáculos. No existió un solo crítico que alcanzara un peso y una influencia significativos. Por otra parte, las revistas de cine estaban asociadas mayoritariamente a las empresas distribuidoras y exhibidoras y operaban como extensiones publicitarias de las mismas. El cine clubismo, abundante en los años 40 en países como Argentina, Uruguay y Brasil, brilló aquí por su ausencia. Tampoco se dictaron cursos de apreciación cinematográfica y la Universidad ignoró por completo al cine en sus programas. Ni que decir de los colegios, pese a que no faltaron recomendaciones e, incluso, algunas disposiciones gubernamentales que jamás se aplicaron.

Todo esto va a cambiar en los años 50. Un nombre juega aquí un papel decisivo: Andrés Ruskowski, un abogado polaco, dirigente de la Oficina Católica Internacional del Cine, que llega a Lima a comienzos de la década y activa cursos de cine, proyecciones con cine foros y cine clubes

organizados. El más importante fue el Cine Club de Lima, el primero e incluso el único que ha habido en el país que respetara la ortodoxia cineclubística entendida como una institución formada por socios que se reúnen para ver películas y promover actividades de educación y, eventualmente, producción cinematográfica. El Cine Club de Lima reunió a prominentes intelectuales jóvenes entre los que se encontraron Walter Peñaloza, Jorge Puccinelli, Pablo de Madelengoitia, Rodolfo Ledgard, Emilio Herman y Claudio Capasso. Estos dos últimos, Herman y el italiano Capasso, van a ser, además, dos de los iniciadores de una crítica estable en el diario *El Comercio*, la que también en esos años se inicia en *La Prensa* y, más tarde, en *La Crónica*. ←

A tener en cuenta que el panorama de la distribución se amplía: van llegando, si no todas, varias películas representativas del neorrealismo italiano, algunas producciones soviéticas, un mayor número de filmes franceses, que ya habían tenido una presencia considerable hasta los años 30, además de películas procedentes de los países nórdicos, en especial Suecia, y Japón. Nunca fue tan variada la cartelera limeña como en los años 50 y 60. Por más limitaciones que tuviera, por más vacíos de distribución que confrontara y que la hacían bastante más incompleta que la cartelera bonaerense, por ejemplo, vista hoy día resulta de un cosmopolitismo amplio y de una riqueza envidiable. Esa cartelera plural contribuyó a las tareas de difusión cultural del cine, tanto en aquellos que, como ocurrió con el Cine Club de Lima, intentaron privilegiar un acercamiento a la "forma", como aquellas, que, más afincados en los círculos católicos, y agrupados en el Centro de Orientación Cinematográfica, reivindicaron principalmente el "contenido" de los filmes. Los años 60, desaparecido ya el Cine Club de Lima en 1957, van a ser pródigos en la actividad de cine clubes que funcionaron como salas abiertas al público, casi siempre en fines de semana, recogiendo de manera más o menos orgánica películas que habían pasado por la distribución comercial o exhibiendo algunos pocos títulos que llegaban a Lima por los canales de alguna Embajada. Es en los años 60, además, que se instituye al Servicio Cultural permanente de difusión cinematográfica de la Embajada de Francia y otras embajadas e institutos, como el Goethe Institut, traen con mayor frecuencia muestras de cine.

Pero regresemos a los años 50 en que cambia la perspectiva de acercamiento al cine. No de manera mayoritaria, pues esa década vio al espectáculo más fuerte que nunca y no es para nada cierto que todo el país se convirtiera en cine clubista. El Cine Club de Lima y los que vienen después convocaron un público que podía llenar sus salas, pero que en definitiva era un público minoritario, formado por estudiantes, intelectuales y sectores ilustrados. De todas formas, estos cine clubes crean "líderes de opinión" que influyen sobre los lectores de los diarios y sobre aquellos cuya vocación se orienta a la realización cinematográfica. Del

72 años
60

Cine Club de Lima salieron, ya lo dijimos, Emilio Herman y Claudio Capasso. Del Cine Club de la Universidad Católica -que tuvo entre sus fundadores en 1959 al poeta Washington Delgado y al también poeta Javier Heraud, antes de su viaje a Cuba- salieron los iniciadores de la revista *Hablemos de Cine*. Y los cine clubes, los cursos de apreciación que por esos años se impartieron, la crítica en diarios y revistas, fueron el fermento de una nueva manera de ver el cine cuya influencia se manifiesta claramente en las dos décadas siguientes.

[No sólo en Lima se incorpora esa nueva visión del cine. También en varias provincias, pero entre ellas Cuzco tiene una especial importancia porque allí se funda, a fines de 1955, coincidiendo con el 60 aniversario del nacimiento del cinematógrafo, el Foto Cine Club Cuzco. A diferencia del Cine Club de Lima, que no generó más que algún corto aislado, el Cine Club Cuzco, orientó su actividad, después de una etapa dedicada a la proyección comentada de películas, a la realización de cortometrajes, dirigidos por Manuel y Víctor Chambi, Luis Figueroa, César Villanueva y Eulogio Nishiyama. Estos cortos, entre los que destacan *Carnaval de Kanas*, *Lucero de nieve* y *Corpus del Cuzco* crearon una nueva estética en el panorama del cine peruano. Fueron los primeros que incorporaron el color y los primeros que tomaron como referente el universo andino, registrando paisajes, celebraciones y presencias humanas, con poco dominio de la edición, pero con enorme capacidad testimonial. Esa imagen del Perú, inexplorada por el cine que se había hecho antes, apenas si se conoció en su momento fuera del Cuzco, pero dio cuenta de que la nueva perspectiva que se estaba gestando en Lima, también se materializaba, con todas sus particularidades regionales, en el Cuzco.

Por lo demás, y sin ánimo de cerrar circularmente el panorama de los años 50, hay que decir que el Noticiero Nacional siguió existiendo durante los años de la dictadura del General Manuel Odría. En 1956, año en que se inicia el segundo gobierno de Manuel Prado, otro Noticiero, *Sucesos Peruanos*, producido por Franklin Urteaga, pasa a ser, y lo será por veinte años, el más importante en su género, no porque fuera un buen noticiero, que nunca lo fue, sino porque tuvo una continuidad prácticamente ininterrumpida.

Previamente al lanzamiento del noticiero, Urteaga produjo cortos, entre los que están tres de los más notorios de la década, *Castilla, soldado de la ley*, *Machu Picchu* y *El solitario de Sayán*, de Enrico Grass. A partir de 1956, y gracias a la cobertura que le ofreció el noticiero y su acceso a las salas de cine, Urteaga siguió produciendo regularmente cortos, pero sin las cualidades visuales que caracterizaron los que dirigió Grass. Fueron, sin más, documentales de encargo, sin la menor pretensión, casi el modelo de lo que después de 1972 se van a ver en forma multiplicada. Dicho sea de paso, fue Enrico Grass quien, en colaboración con Mario Craveri, dirigió en 1955 la producción italiana de largometraje *El imperio*

del sol, la que mayor difusión internacional tuvo en esos años teniendo como componente central al Perú.



1.2 Preparando el terreno para el mañana: 1960 - 1972

El período 1960-1972 resultó bastante activo en materia de producción si se lo compara con las dos décadas anteriores. Asimismo, se afianzó en estos años el desarrollo del cine clubismo y de la crítica y otras manifestaciones de una cultura cinematográfica local. Los datos suenan alentadores. 26 películas de largometraje, varias empresas de producción, dos laboratorios con un volumen importante de trabajo -Audio Visual y Tele Cine-, una Asociación de Productores Cinematográficos, esfuerzos constantes en favor de una legislación que culminaron en el año 1972 con la dación del Decreto Ley 19327 de promoción a la industria cinematográfica.

En lo que toca a la cultura cinematográfica se amplía el número de cineclubes e instituciones que difunden películas especialmente seleccionadas, hay una crítica estable en diarios y revistas, en 1965 se crea la Cinemateca Universitaria del Perú y la revista *Hablemos de Cine*, al año siguiente se organiza el Taller de Cine que dirigen Armando Robles Godoy y Augusto Geu Rivera y en 1968 se inicia el Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima. Diversas universidades, por su parte, dictan regularmente cursos de apreciación cinematográfica.

Esos son los datos objetivos. Analicemos más en detalle la situación. La producción de películas, si bien constante, sobre todo a partir de 1964, estuvo librada en una alta proporción al capital extranjero. De las 26 películas consignadas, 14, más de la mitad, fueron coproducciones, y casi todas, en realidad, producciones extranjeras que, valiéndose de socios nominales peruanos, aprovecharon paisajes, mano de obra barata y la exoneración de impuestos a la hora de su exhibición pública. Nueve fueron mexicanas -*Operación ñongos, A la sombra del sol, Seguiré tus pasos, Bromas S.A., La venus maldita, El tesoro de Atahualpa, Pasión oculta, Las sicodélicas y Natacha*-. A decir verdad, la participación peruana fue algo mayor en *El tesoro de Atahualpa* y *Natacha*, pero sin lograr hacer de ellas productos nacionales como ha ocurrido con co-producciones más recientes. De las cinco restantes, tres son co-producciones con Argentina -*Intimidad de los parques, Taita Cristo* y *Mi secretaria está loca, loca, loca*- las dos primeras, en rigor, con mayor aporte peruano; una es producción de un residente en Estados Unidos, Enrique Torres Tudela -*Milagro en la*

selva- y la otra pretendía ser una coproducción, sin serlo realmente, con la URSS -*Por las tierras de Tupac Amaru-*.

Prácticamente todas estas coproducciones utilizaron la geografía peruana de simple pretexto. El único intento de recrear una historia afincada en la provincia del interior del país fue *Taita Cristo*, una adaptación fílmica de la novela de Eleodoro Vargas Vicuña que tuvo problemas con la censura y fue cortada y re-montada por el productor. Por lo demás, con las únicas excepciones de *Operación ñongos* y *Bromas S.A.*, protagonizadas por los mexicanos Ramón y Rodolfo Rey, los hermanos King, *Seguiré tus pasos*, con el inefable ex-cantante y en ese entonces religioso José Mojica, y *Mi secretaria está loca, loca, loca*, los filmes pasaron sin pena ni gloria por la cartelera. En el conjunto la participación de los técnicos peruanos fue escasa y, sin ninguna excepción, los realizadores fueron extranjeros. Desde el punto de vista expresivo no hay nada mínimamente rescatable. El balance de las coproducciones, entonces, es bastante calamitoso. No hubo aporte alguno y las pocas utilidades que pudieron tener no se quedaron en el país.

Entre las 12 películas restantes hay varias muestras de infracine: *Tres vidas*, *Interpol llamando a Lima*, *Los montoneros* y *Dos caminos*. Dos comedias, *El embajador y yo* y *Nemesio*, protagonizadas por Kiko Ledgard y Tulio Loza, respectivamente, trabajaron un humor bastante pueril y *Cholo*, hecha a mayor gloria del futbolista Hugo Sotil, fue un completo y costoso desperdicio. ¿Qué es lo que queda? Dos películas de los realizadores que provenían de las canteras del Cine Club Cuzco y tres de Armando Robles Godoy.

Kukuli, estrenada en 1961, y *Jarawi*, en 1966, constituyeron el aporte al largometraje de los realizadores que animaron la vida cinematográfica cuzqueña en la segunda mitad de los años 50. *Kukuli*, empezada a fines de esta década, tuvo un largo y accidentado rodaje, del que no estuvieron ausentes las dificultades creadas por la presencia de tres directores - Figueroa, Villanueva y Nishiyama- y la escasez de capital. La película, primer largometraje peruano en color, se inspira en leyendas de Paucartambo y cuenta una sencilla historia de amor con elementos mágicos. Con un primitivismo algo *demodé* para la época en que fue realizada, *Kukuli*, no obstante, rezumaba una poesía elemental, extraída de su carácter alegórico y de sus propias imperfecciones expresivas. Pero, con todo ello, *Kukuli* apareció como la primera manifestación de un nuevo cine peruano, aunque lo de nuevo cine, de moda en tantos otros países del mundo en esa misma época, no se mencionó casi en nuestro medio, si es que se mencionó, en el momento de su estreno. De todas formas, fue como una expresión de frescura y novedad, por tardías que estas resultaron en 1961, que abrigó la esperanza de una continuación. Esta, por desgracia, no vino. Cuando se estrenó *Jarawi*, cinco años más tarde, el recuerdo de *Kukuli* parecía algo lejano y hubo tan escasa asistencia que

muy pocos establecieron los posibles contactos entre una y otra. En efecto, el proyecto de *Jarawi*, una adaptación del relato "Diamantes y pedernales", de José María Arguedas, dirigido por César Villanueva y Eulogio Nishiyama, encontró ya disgregado al grupo del Cine Club y confrontó problemas más serios aún que los de la producción de *Kukuli*. A diferencia de esta, *Jarawi* es una nulidad absoluta en la que no es posible salvar nada. Así terminó, muy mal, un proyecto de cine arraigado en el mundo andino que, diez años más tarde, renacerá en las cintas de Luis Figueroa y Federico García sobre bases algo diferentes.

Armando Robles Godoy era un periodista y escritor conocido, que durante año y medio hizo crítica de cine en el diario *La Prensa*, antes de pasar a la realización en 1955 con *Ganarás el pan* e iniciar allí una controvertida carrera en la realización. Ya como crítico Robles había propuesto una sobrevaloración de los recursos más ostensibles del lenguaje cinematográfico. Esa propuesta se evidenció débilmente en *Ganarás el pan*, un fallido documental con un leve hilo argumental. Pero fue notoria en *En la selva no hay estrellas* (1967) y *La muralla verde* (1970), sus siguientes largos, historias de un aventurero y un colonizador, respectivamente, narradas en forma acronológica y ambientadas en diversos espacios de la geografía peruana. Robles Godoy irrumpe en el cine del país como el primer director -e incluso el único hasta la fecha, al menos en el formato del largometraje- que reivindica su carácter de autor y la naturaleza intrínsecamente artística del cine. Las películas de Robles dieron cuenta de un proyecto personal que no encontró demasiada acogida en el público y que entre la crítica obtuvo una consideración mayormente desfavorable, aunque ciertamente hubo expresiones de aprobación incluso entusiastas.

Cual profeta fuera de su tierra, Robles recibió algunas distinciones en festivales internacionales. La continuación de su obra en *Espejismo* (1973) y, mucho más tarde, en *Sonata Soledad* (1987), además de un buen número de cortometrajes, no varió sustancialmente las valoraciones de la crítica.

Vista la obra de Robles en la perspectiva del tiempo hay que reconocer en él la voluntad de lograr una expresión personal en un medio que no favorecía para nada tan valiosa intención. Sin embargo, al menos en *En la selva no hay estrellas* y *La muralla verde* hay una sobreabundancia de recursos expresivos (movimientos de cámara, primeros planos, saltos de distancia y tiempo, montaje fraccionado) por encima de las necesidades dramáticas de la historia, que vuelve las películas artificiosas, casi filmes de laboratorio, verdaderos *tour de force* donde se trata de meter todo lo que sea posible en materia de procedimientos de lenguaje, quedando por ahí, de forma aislada, algunos aciertos. Más ajustada dentro de su propuesta quedó *Espejismo*, pero se trata de una película que sale del período que venimos tratando, por lo que la valoración estética

de Robles no cubre la totalidad de su obra, donde hay al menos un corto muy estimable, *El cementerio de los elefantes*, además del largo *Espejismo*. Si nos quedamos con sus tres primeros largos, y con las reservas de no haber vuelto a verlos en muchos años, la apreciación no es favorable en términos artísticos. La participación de Robles Godoy, en cambio, como el animador más activo del ambiente cultural cinematográfico y de la necesidad de una legislación específica es digna de destacarse. Como periodista, como maestro, como imagen pública de cineasta y propulsor de la ley de cine, como figura polémica, todo lo cual habría de continuar más tarde, Robles Godoy marca la década 1962-1972 de manera muy notoria.

Para culminar el panorama en torno a la actividad fílmica, digamos que pocas fueron las empresas que tuvieron permanencia y ellas estuvieron mayormente dedicadas a los noticiarios y a los cortos publicitarios, abundantes a partir de la aparición de la televisión. De estas empresas salieron los miembros de la Asociación de Productores Cinematográficos (APC), cuyo principal dirigente fue Franklin Urteaga. La APC gestionó la promulgación de una ley que el parlamento del primer gobierno de Fernando Belaunde no atendió. En 1967 se crea la Sociedad Peruana de Cinematografía, de muy corta vida, cuyo objetivo primero apuntaba a ese mismo fin.

El golpe militar de Juan Velasco Alvarado cerró de momento el camino parlamentario. Más tarde, Robles Godoy y los miembros de la APC lograron que el gobierno militar dictara la ley que rigió durante los 20 años siguientes.

Asentada la idea del cine como un arte y un medio cargado de valores culturales, al menos en los círculos en que se forjó durante los años 50, el período 1960-1972 fue tal vez el más pródigo en nuestra historia del siglo en las manifestaciones de la cultura cinematográfica. El año 1960 se abre con secciones críticas ya estables. Claudio Capasso en *El Comercio* y, más tarde, en *Expreso*. Alfonso Delboy en el suplemento "7 días del Perú y del Mundo" de *La Prensa*. Alfonso la Torre en *La Crónica* y posteriormente, cuando Capasso deja la crítica, en *Expreso*. Hugo Bravo en el suplemento dominical de *El Comercio* y, por épocas, en la edición de la tarde de ese mismo diario. Al dejar Capasso la crítica de *El Comercio*, es remplazado por Percy Gibson. Estos son los nombres más significativos de la crítica periodística de esos años, a los que hay que sumar el de Armando Robles Godoy que, como ya dijimos, escribió año y medio en la edición diaria de *La Prensa* y otros como Alfredo Kato y Héctor Boza. Tal vez el más leído fue Delboy, cuyo estilo periodístico un tanto frívolo pero incisivo tenía atractivos entre los cinemeros no demasiado exigentes.

Paralelamente, los cine clubes e instituciones afines hacen una difusión selectiva, de acuerdo a los criterios de la época. El Cine Club de

la Universidad Católica, en las funciones sabatinas del colegio Champagnat, el Centro de Orientación Cinematográfica, con los cineforos a cargo de Andrés Ruszkowski y el agustino Desiderio Blanco, y la Asociación Cultural Cinematográfica, programada por Robles Godoy, con funciones en el Cine "Le Faris", los lunes a las 10 de la noche (¡quién lo creyera hoy en día!) abren promisoriamente la década. Otros más, entre los que cabe destacar el Cine Club del Museo de Arte, que llegaría a tener más de 20 años de vida, y el Cine Club de la Alianza Francesa, en su local de la Avenida Wilson, se incorporan después a la labor cine clubística. A fines de la década el Cine Club de la Universidad de San Marcos reemplaza, en salas del centro, la importante labor realizada por el Cine Club de la Católica que interrumpe su actividad en 1968. A diferencia del Cine Club de Lima, todos ofrecieron funciones abiertas, pero hicieron presentaciones y debates, publicaron programas impresos; algunos de ellos, incluso, intentaron organizar socios. Fue una etapa activa en la historia del cine clubismo local que se prolongó hasta 1975, aproximadamente. Luego las cosas cambiaron y los cine clubes en su mayoría dejaron de ser lo que habían sido en los años que estamos reseñando. Años en que el Centro de Orientación Cinematográfica dictaba cursos y promovía concursos de conocimientos cinematográficos en los colegios y algunas universidades fomentaban el estudio del lenguaje y la historia del cine.

En ese contexto aparece la Cinemateca Universitaria del Perú, auspiciado por Ruszkowski y Miguel Reynel y que tiene como eje inicial a un comité interuniversitario que agrupaba a las Universidades San Marcos, Católica, Ingeniería y Agraria. La Cinemateca que adopta como sede a la Universidad Agraria y como Director a Reynel organiza una serie de programas de clásicos del cine con copias contratipadas en 16 mm. que se adquieren principalmente en la Cinemateca Argentina. Desde que el Cine Club de Lima había ofrecido un panorama de films clásicos, gracias a un préstamo del Archivo del SODRE, de Montevideo, no se habían visto en Lima tantas cintas representativas del cine mudo como las que la Cinemateca Universitaria presentó en sus primeros años. Pero, con escasos fondos y sin local propio, la Cinemateca vio desde un comienzo limitadas sus proyecciones al futuro. Otro tanto ocurrió con la mayor parte de los cineclubes que tampoco tuvieron su propio auditorio ni el apoyo institucional que hubieran necesitado para lograr un funcionamiento más estable.

En ese contexto surge, además, la primera propuesta de una revista especializada de carácter cultural, *Hablemos de Cine*, cuyo primer número aparece en febrero de 1965. Con un equipo fundador constituido por Juan M. Bullitta, Federico de Cárdenas, Isaac León Frías (Director) y Carlos Rodríguez Larraín, a los que habría que sumar a Desiderio Blanco, maestro del grupo e incorporador en el Perú de las teorías críticas que

aportó la revista francesa *Cahiers du Cinema, Hablemos de Cine*, que llegó a tener una vida de 20 años, surge en contra de los criterios culturalistas vigentes en la época y promueve la polémica y la discusión. La revista, muy cerrada en su primer año en la defensa de una concepción de la puesta en escena "invisible", se va abriendo luego a una perspectiva más amplia y abarcadora, incorporando con el tiempo otros criterios metodológicos y alcanzando un rigor creciente para nada incompatible con el entusiasmo por el cine que la revista reivindica desde su nacimiento. *Hablemos de Cine* anima, desde sus páginas y la actividad de sus miembros, la vida cultural cinematográfica de esos años. Polemiza con Robles Godoy, cuestiona a los críticos de los diarios y fustiga los gustos del público cine clubista, incorporando en la programación del Cine Club de la Católica y del Cine Club "Lumière" a filmes y autores que antes y todavía entonces se consideraban indignos de ser incluidos en las carteleras cine clubísticas. Por ejemplo, las películas de Minnelli,

Mankiewicz, Preminger y Donen, entre otros, empiezan a tener un espacio en una programación antes restringida a los nombres consagrados y a películas escogidas de acuerdo a criterios temáticos o de esa valoración artística que los franceses resumen en la fórmula del cine de *qualité*.

Del equipo de *Hablemos de Cine* saldrían varios de los nombres más destacados del cine peruano posterior, Francisco Lombardi, el más conocido, pero la revista nunca se planteó un programa fílmico ni quiso fijar una normativa ni nada parecido en torno a lo que debía ser el cine peruano. Con todo, y sus detractores, fue una referencia obligada en el pequeño mundo cinematográfico del país y su importancia e influencia está aún por evaluarse.

También hay que incluir como instituciones significativas en la formación de cuadros técnicos el Taller de Cine, de Robles Godoy, y el Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima, cuyo primer Director fue Enrique Pinilla Sánchez Concha, a la sazón organizador de los dos festivales de cine peruano que organizó la Casa de la Cultura en 1965 y 1969.

En definitiva, fue más significativa en esos años, como lo había sido también en los años 50, la actividad cultural cinematográfica que las tareas fílmicas propiamente dichas, situación que se va a invertir relativamente en las dos décadas siguientes. Pero tampoco hay que exagerar las cosas, porque el ambiente cultural siguió siendo en el período 1960-1972 bastante pobre en su conjunto y no estimuló suficientemente los empeños críticos o cine clubísticos. Si una revista como *Hablemos de Cine* se mantuvo por tanto tiempo fue, sobre todo, por la terquedad y obstinación de sus redactores, no por la presión de un medio ciertamente poco interesado o favorecedor de proyectos sostenidos de cultura cinematográfica.

El período reseñado ofreció también, ya lo adelantamos, una cartelera variada que en ese entonces parecía (y lo era) llena de omisiones importantes, pero que, sin duda, ofrecía un panorama mucha más amplio del cine de mayor importancia hecho en el mundo. A manera de ejemplo, incluyo a continuación la lista de mejores estrenos del año 1969 de acuerdo al promedio de las selecciones individuales de los redactores de *Hablemos de Cine*: según orden de preferencia, 1) *Vergüenza*, de Ingmar Bergman; 2) *La guerra ha terminado*, de Alain Resnais; 3) *Una noche, un tren*, de André Delvaux; 4) *Ceremonia secreta*, de Joseph Losey; 5) *La hora del amor*, (o *Besos robados*) de François Truffaut; 6) *La pandilla salvaje*, de Sam Peckinpah; 7) *Vergüenza sexual* (o *La tragedia de una telefonista*), de Dusan Makavejev; 8) *El bebe de Rosemary*, de Román Polanski; 9) *La novia vestía de negro*, de François Truffaut; 10) *Las dulces amigas*, de Claude Chabrol; 11) *El grito*, de Michelangelo Antonioni y el episodio *La tierra vista desde la luna*, de Pier Paolo Pasolini; 13) *Te amo, te amo*, de Alain Resnais; siguen, entre otros, *La China se acerca*, de Marco Bellocchio, *El extranjero*, de Luchino Visconti, *El último aliento*, de Jean-Pierre Melville, *Trenes rigurosamente vigilados*, de Jiri Menzel y *Elvira Madigan*, de Bo Widerberg. Ese nivel de calidad de la programación empezaría a decrecer en los años siguientes, sin llegar, por cierto, a los niveles deplorables que alcanzaría en los años 80.

El espectáculo cinematográfico, firme todavía, empezó a mostrar algunos pequeños signos de decaimiento a fines de la década del 60, pero nada comparable a lo que va a ocurrir, iniciando un descenso indetenible, a partir de la década siguiente. De todas formas, viendo el panorama de la distribución de aquellos años, y los estándares de calidad de proyección de las salas, todo parece hoy propicio para el recuerdo nostálgico. Fueron, sin duda, mejores tiempos para el aficionado y el cinéfilo hoy obligados a buscar en el cassette pirata aquello que una distribución cada vez más indigente les niega.

Capítulo II

**El cine club y la crítica cinematográfica
abren los ojos a nuevas generaciones:
apuesta por el desarrollo de
una cultura cinematográfica**

Venido desde lejos, a un país con escasa o nula cultura cinematográfica, nos llegó en 1952 cual ave peregrina Andrés Ruszkowski, un cinéfilo y promotor de los primeros cineclubes nacionales ligado a las filas de la Organización Católica Internacional del Cine (OCIC). Su labor pionera ayudó a sembrar en nuestras tierras el gusto por el «cine artístico de calidad» y sobre todo la pasión por el debate cinematográfico.

Ruszkowski, de padres polacos, nació el 16 de noviembre de 1910 en la ciudad de Kiev, pero tanto su educación secundaria como universitaria la realizó en Varsovia. Graduado en Derecho (1932), se doctoró en 1935 en Lille (Francia) con la tesis «La obra cinematográfica y el derecho de autor». Se desempeñó como crítico de cine y abogado de la Federación polaca de productores de películas. Después de la Segunda Guerra Mundial, en 1947 fue nombrado miembro de la directiva de OCIC y en 1949 redactor de *La revue internationale du Cinema*. Su primer contacto con América Latina fue una gira en 1948 con motivo de estimular la creación de oficinas nacionales afiliadas a la OCIC. Luego en 1952 es invitado al Perú por la Pontificia Universidad Católica, permaneciendo en nuestro país hasta 1968 en que se traslada a Canadá. Desde entonces trabaja en la Universidad de Saint Paul y en su confederada la Universidad de Ottawa donde en 1976 creó su propio departamento de comunicaciones del cual Ruszkowski es considerado su fundador. Actualmente está jubilado y viene preparando el libro *Mi cuarto de siglo con la OCIC, memorias de los años 1947-1972*.

2.1 La iglesia se acerca al cine: memorias de un ave peregrina

¿Cuándo llega al Perú y de qué manera se aproxima al cine?

Llegué en 1952 invitado por la Pontificia Universidad Católica del Perú como catedrático. Mi idea era seguir colaborando con la OCIC en el continente latinoamericano. En mis tiempos libres trabajaba con los amigos peruanos para establecer en este país un Centro de Orientación Cinematográfica (COC) de la Acción Católica que fuera modelo para otros países del continente. Con la aprobación de las autoridades eclesiales, el Centro se constituyó en los años cincuenta bajo la presidencia del querido y respetado intelectual César Arróspide de la Flor. Entre sus más entusiastas colaboradores recuerdo a Matilde Pérez Palacio, directora de la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica, y otros como Pilar Ferrer y Meche Muñoz que nos ayudaron mucho.

Luego se integró también al Centro el grupo de señoras que formaban la tradicional Comisión de calificación moral de películas. Sin menospreciar esta parte de actividades, el Centro puso énfasis en la promoción de la cultura cinematográfica de los espectadores.

¿Cómo encontró el ambiente cinematográfico en el país?

Nosotros estábamos convencidos que el cine puede contribuir a la elevación cultural y espiritual del público. Sin embargo, sentíamos la falta de preparación y de un ambiente propicio para una mejor interpretación de las películas. Al poco tiempo después de mi llegada pude darme cuenta de la gran necesidad de promover una auténtica cultura cinematográfica. Saltaba inmediatamente a la vista lo difícil que era esperar que un cine nacional pudiera desarrollarse sin la presencia de un ambiente propicio.

¿Quiénes fueron los críticos y promotores cinematográficos que Ud. recuerda de esa época?

Entre los críticos de cine que recuerdo de mis primeros años en el Perú debo de mencionar a Pepe Ludmir, encargado de cine en *El Comercio*, quien acogió con simpatía iniciativas como el cine-forum o el cine club y les ofreció todo su apoyo antes de pasar a la televisión. En *La Crónica* me gustaron las críticas de Alfonso Delboy. Emilio Herman sucedió a Pepe Ludmir en *El Comercio*, donde se hizo conocer también Alfonso La Torre, a quien invité en 1962 para que fuera el crítico

cinematográfico del semanario *Actualidad*. Recuerdo algunas críticas de Sebastián Salazar Bondy en *La Prensa*, donde escribía también Humberto Pássara.

¿Cómo se formó el Cine Club de Lima? ¿Quiénes eran sus integrantes? ¿Cómo hacían sus programaciones?

El Cine Club de Lima constituyó un interesante experimento, inspirado por mis amigos del COC, para promover la cultura cinematográfica entre todos los que deseaban conocer mejor las obras significativas que ofrece el cine mundial. Integraban la directiva del cine club: Rodolfo Ledgard (presidente), César Arróspide de la Flor (vice-presidente), Claudio Capasso (secretario), Pablo de Madalengoitia y yo. La directiva se reunía en el local del Círculo Italiano. El cine club tuvo amplia acogida en la prensa local y en el gremio cinematográfico tal es así que Fernando Palomino y su asociado Mattus prestaron al cine club su teatro Le Paris para funciones nocturnas. Centenares de personas se inscribieron para asistir a la primera función con *Los olvidados* de Luis Buñuel. El entusiasmo inicial cayó sin embargo poco a poco. No era fácil asegurar el mismo alto nivel de películas todavía no estrenadas comercialmente. Con el tiempo, el cine club, con un número reducido de socios, se reorientó hacia ciclos retrospectivos, realizados en colaboración con las cinematecas del continente (el SODRE de Montevideo, la Cinemateca argentina) y de Europa (sobre todo la Cinematèque française). Muchas de estas sesiones se realizaban en el acogedor local del «Entre nous» en el jirón Ica. Con el tiempo, Pablo Madalengoitia sucedió a Rodolfo Ledgard en la presidencia.

Estas presentaciones y los debates suscitados por las películas presentadas, contribuyeron de modo significativo a la creación de un ambiente de cultura cinematográfica en Lima. Para escoger las películas, consultábamos libros y revistas especializadas y nos informábamos con las empresas cinematográficas y con las cinematecas. Era necesario tomar en cuenta los gastos de transporte y alquiler de las películas disponibles. Se buscaban obras fuera del circuito comercial corriente. El cine europeo (francés, italiano, inglés, alemán y soviético) como también el latinoamericano estuvieron incluidos. Fue el Cine Club de Lima quien consiguió la autorización especial de la censura para presentar por primera vez en el Perú el famoso *Acorazado Potemkin* de S.M. Eisenstein. En cada sesión era costumbre una breve presentación verbal por un miembro del cine club y luego un cambio de ideas y de impresiones después de la proyección.

¿Cómo se forma el Centro de Orientación Cinematográfica (COC)? ¿Cuáles fueron sus alcances? ¿Cuál fue la relación con la OCIC?

La OCIC colaboró en la constitución del COC y la acogió como miembro nacional para el Perú. Para conocer el alcance de la nueva

organización hay que leer el discurso de César Arróspide de la Flor en la ceremonia del vigésimo aniversario de la encíclica de Pio XI dedicada al cine, *Vigilanti Cura*. En la gran reunión pública del 10 de julio de 1955, dedicada a este aniversario se escuchó también un extenso mensaje del Arzobispo de Lima, Cardenal Juan Landázuri Ricketts y las palabras del Presidente de las empresas distribuidoras de películas, Sr. Undurriaga. La traducción francesa de estos discursos fue publicada por la *Revue International du Cinema* en su No. 24/25.

Los textos de esta celebración subrayan el aspecto positivo de la contribución que los cristianos se proponen prestar a la cultura del cine y su deseo de cooperación con los profesionales de este medio.

Allí explicábamos que nuestras iniciativas no se oponían a los legítimos intereses comerciales de los distribuidores y de los exhibidores y que inclusive podíamos ayudarles en la taquilla de películas comercialmente difíciles. Con esto logramos su simpática colaboración.

El COC lanzó la fórmula de «cine forum» en teatros comerciales, como por ejemplo el animado debate, a cargo del dominico italiano Padre Sinaldi, O.P., en el cine Biarritz sobre el filme de Alec Guinness, *Quince días de vida*. Debates en los cine Le Paris, Tacna, Lido, El Pacífico y otros tuvieron gran acogida.

Con el propósito de una formación más sistemática, se lanzaron cine-forums en los colegios de secundaria. Las madres de los Sagrados Corazones prestaron el auditorio de su Colegio Belén para los colegios femeninos. Más tarde se efectuaron también proyecciones en el Colegio Santa Ursula y del Sagrado Corazón. Para colegios masculinos, se utilizaba el paraninfo del Colegio Inmaculada de los padres jesuitas y luego el Champagnat de los hermanos maristas de San Isidro. Centenares de jóvenes recibieron en esta forma una iniciación cinematográfica digna de espectadores adultos. Varios sacerdotes y seglares han colaborado en esta obra importante. Entre ellos, recuerdo los nombres de César Arróspide de la Flor, Matilde Pérez Palacio, América Penichet, Desiderio Blanco y Emilio Herman. También cabe destacar la labor de Mons. Luciano Metzinger quien con su constante solicitud para con el COC, sostenía con incansable fidelidad todos nuestros esfuerzos.

De otro lado, entre los profesionales de cine que más nos ayudaron, debo mencionar ante todo a mi gran amigo José Figari Luxardo, dueño de los cines Lido y Diamante, al ya mencionado Fernando Palomino con su asociado Sr. Mattus, al distribuidor independiente Sr. Bolaños y al representante de Republic Pictures (quien se independizó luego), el Sr. Carlos Tortorelli.

Los gerentes de las distribuidoras americanas solían juntarse cada día a la hora del café en un simpático local cerca del Hotel Bolívar. Me acogieron gentilmente en su mesa cada vez que pude pasar por allá.

Además del Cine Club de Lima ¿con qué otras organizaciones de difusión cinematográfica colaboró Ud?

Podría agregar quizás mi colaboración en la organización de la Cinemateca Universitaria, cuya iniciativa se debe a mi amigo Miguel Reynel, fundador de la cinemateca de la Universidad Agraria.

También colaboré con el Instituto Peruano de Cultura Hispánica donde dicté el 10 de mayo de 1957 una conferencia sobre «El Mercurio Peruano» y con el Instituto Cultural Peruano Norteamericano donde dicté otra conferencia en 1965 sobre «El cine en los Estados Unidos».

¿Cuál fue la respuesta del público a su actividad de difusión cinematográfica?

En cuanto a la respuesta del público, habría que distinguir entre la gran masa de los espectadores, relativamente ajena a nuestras iniciativas, y una cierta élite que acogió con entusiasmo la oportunidad de profundizar su aproximación al cine.

¿Cuáles eran sus expectativas respecto a la actividad cinematográfica en el país y cuáles fueron sus logros?

Mis expectativas personales se referían ante todo a suscitar entre católicos peruanos una nueva actitud ante el fenómeno cultural y moral del cine. Creo que me ha sido posible contribuir en algo en este sentido. El logro importante es que hayan podido surgir en este ambiente algunas vocaciones tanto en el sentido de serios análisis de los problemas del cine, como de la creación cinematográfica. El caso de Isaac León Frías ilustra bien lo dicho.

¿A quiénes considera Ud. como los principales exponentes de la producción cinematográfica en el Perú?

Debo señalar que no tuve mayores contactos con los pocos que procuraban iniciar una producción cinematográfica nacional. Confieso que sus esfuerzos me parecían desesperados por varias razones: falta de mercado, falta de técnicos competentes en varias especializaciones de la producción, falta de una base económica y técnica para alcanzar una calidad competitiva. Estaba ya en el Canadá cuando el naciente cine peruano empezó a lograr sus éxitos internacionales. De todo corazón, felicito a sus autores. Y que me sea permitido pensar que sus talentos han podido revelarse y desarrollarse gracias, por lo menos en parte, al ambiente que habíamos ido creando desde el año 1952.

¿Por qué dejó el Perú y cuál es su actividad actual?

Dos razones se juntaron para mi traslado al Canadá desde el comienzo de 1968. Por un lado, la Universidad de Saint - Paul de Ottawa,

confederada con la Universidad de Ottawa, me invitaba para organizar un programa de enseñanza universitaria en el campo de la comunicación social. Esto me ofrecía la oportunidad de continuar mi carrera universitaria en un campo que no existía todavía en 1968 en la U. Católica del Perú. Hubo también una razón familiar. Nuestra hija casada vive desde 1957 en Montreal. En Ottawa pude crear el Instituto de Comunicaciones Sociales y lanzar un programa conjunto de las dos universidades en esta especialidad.

Si hay alguien a quien agradecer por preocuparse de que varias generaciones de cinéfilos hayan tenido y tengan la oportunidad de ver muchos de los «clásicos del cine», esa persona es precisamente don Miguel Reynel Santillana, quien con temple quijotesco defendió y conservó lo mejor que pudo las escasas y dañadas copias de la incipiente y heroica Cinemateca Universitaria del Perú.

Miguel Reynel nació en Lima el 20 de agosto de 1922 y realizó estudios superiores en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú y en la Pontificia Universidad Católica de Lima. Desde muy joven fue apasionado del arte cinematográfico pero su labor como promotor cineclubista recién empieza en 1952 al fundar el cine club de la Escuela Normal. También participó en la Sociedad Amigos de Cine y en la década del 60 echó a andar el cine club de la Universidad Agraria de La Molina, el cual fue base para crear en 1965 la Cinemateca Universitaria.

Reynel no sólo fue un cineclubista y conservador de películas sino que también escribió en el diario *La República* artículos sobre cine. Desde 1948 se dedica a la docencia universitaria desempeñándose básicamente como profesor de Historia de Cine. De otra parte, en 1967, a través de la Sociedad Peruana de Cinematografía -de la cual era miembro de la Junta Directiva- abogó por la dación de una primera ley de promoción del cine nacional que fue el inicio del fenecido DL 19327. En la actualidad trabaja en el Taller de Cine de Armando Robles Godoy.

3.1 Aparición de los cine clubes: los pioneros

Sabemos que Uld. es un antiguo apasionado del cine, ¿podría contarnos cómo fue su contacto inicial con este medio?

Siempre fui aficionado al cine. Hacia 1936-37 comenzó a llamarme la atención el cine francés de la época, era un cine completamente distinto al que se veía corrientemente en las pantallas. De manera especial -en segundo año de secundaria- vi una película que se titulaba *La dicha* o *La felicidad* dirigida por Marcel L'Herbier, con la interpretación de Charles Boyer. No sabíamos quién era el director, centrábamos nuestra atención en el actor y nos pareció -a los muchachos colegiales- que la actuación de Charles Boyer era excelente. Por esos días llegaron también cosas de Renoir, de Duvivier, de Carné, etc., películas que también nos interesaron. Fue ese un primer intento de contacto más serio con el cine. Sin embargo, la segunda guerra mundial discontinuó la gran producción francesa y europea que venía al Perú. Durante la guerra sólo llegaban producciones norteamericanas y en algunos casos argentinas o mexicanas (estas eran de una calidad menor a las del cine americano). Es a partir de 1952 cuando paso a desempeñar en la Escuela Normal Central el cargo de Jefe del Departamento de Actividades Culturales, donde pongo en práctica la incorporación del cine como parte de las expresiones de la cultura y fue desde allí que se hizo necesario estudiar el asunto con más cuidado para seleccionar las películas que debían incluirse en el programa. Se fundó el Cine Club de la Escuela Normal y progresivamente se llegó a proyectar como promedio una película semanal. Primero en 16 mm, posteriormente desde 1955 hasta 1960, en 35 mm. En la Cantuta trabajé ocho años hasta diciembre de 1960 en que pasé a ocupar un cargo similar en la Universidad Nacional Agraria de la Molina donde también fundé el cine club que funciona hasta ahora con casi 31 años con dos funciones semanales.

¿Hubo otros cine clubes o cinematecas por esa época?

En 1952 me parece que un grupo de personas trató de hacer algunas funciones en traspase, seleccionando algunas películas que consideraban importantes, pero fue una experiencia que duró poco y que tuvo escasa resonancia.

¿En qué locales eran esas funciones?

No recuerdo. Se hicieron en un cine de la capital en forma cerrada, privada, no se difundió la experiencia. Este fue un antecedente, pero no funcionó como un cine club regular, abierto al público.

El primer cine club que yo recuerdo, abierto al público, fue el Cine Club de Lima fundado en 1952 (me parece en el primer semestre) por el Dr. Andrés Ruzkowski, Rodolfo Ledgard, Jorge Puccinelli, César Arróspide y un grupo de aficionados. Se proyectaba una función semanal en el cine Le Paris, los lunes en la noche. La función inaugural incluyó la película *Los olvidados* de Buñuel, que dejó en quienes la vieron un recuerdo imborrable. La labor del Cine Club de Lima fue muy importante dentro de lo que es la cultura cinematográfica del país. Gracias a las gestiones de este cine club vino desde Montevideo, en 1953, un magnífico programa de cine clásico mudo, enviado por el SODRE, que presentó *El acorazado Potemkin*, *La línea general* de Eisenstein, *El tesoro del señor Arno* de Stiller. Se dieron en el antiguo local de Entre Nous, en el jirón Ica.

La obra de Eisenstein así como la de Stiller fueron una auténtica novedad en la Lima de entonces. No nos olvidemos que vivíamos por aquella época en un régimen político en el cual el cine soviético era de muy difícil acceso, tenía que pasar por muchos tamices para poder ser exhibido. *El acorazado Potemkin*, por ejemplo, fue una película que estuvo vetada durante muchos años y si entonces se la pudo ver fue algo muy especial, lo mismo que *La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo*.

¿En estas funciones nunca tuvieron problemas de censura?

Hasta el momento de esa proyección no. Sé que el Cine Club de Lima sí tuvo posteriormente uno que otro problema de censura que al final fue resuelto favorablemente.

¿Se trataba sólo de exhibiciones cinematográficas o había cine foros?

Había la entrega de textos escritos, pero foros después de la proyección todavía no. Eso fue algo posterior.

Debo hablar también del Cine Club del Centro de Orientación Cinematográfica de la Acción Católica¹, fundado por Pilar Ferrer, Desiderio Blanco, Andrés Ruzkowski, Luis Muñoz Pascuale, Adrián Montalván, Gilli Bauer, etc., un grupo de gente muy capaz, muy entusiasta, al cual se sumaron después América Penichet, Gerardita Pérez, etc. Este cine club realizó una labor muy seria, en el Auditorio del antiguo colegio de Belén, en la avenida Uruguay. Recuerdo también a Rodolfo Ledgard por su entusiasmo y su labor de crítico de cine, quien llamó la

¹ El Centro de Orientación Cinematográfica (COC) fue un organismo perteneciente a la Iglesia Católica que se encargó de promover y desarrollar la apreciación del arte cinematográfico; fue el impulsor de la actividad de «cine forum» en el Perú entre los años 50 y 60. Se la considera como la filial peruana de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine).

atención sobre las obras del cine moderno de entonces no suficientemente apreciadas. Y entre los distribuidores a don Luis Bolaños, persona que por sus excepcionales cualidades ocupó en lo suyo el primer lugar.

Mi participación directa fue con el Centro de Orientación Cinematográfica de cuya directiva formé parte.

Recuerdo otra experiencia: el cine club Amigos del cine. Lo fundamos con los pintores Eduardo Gutiérrez, Jorge Rojas Bello y con la colaboración de Washington Delgado, Javier Heraud, Fernando Lecaros y otros amigos. Funcionó en los altos de la Galería Boza, en la salita de pruebas de don Luis Bolaños, a fines de los años 50 y comienzos de los 60.

¿En cuanto a la Cinemateca Universitaria, podría decirnos si esta fue la primera experiencia de este estilo en el país?

Hasta donde yo sé, sí.

¿Cuál fue la finalidad de la creación de una cinemateca como ésta?

Se trataba de conseguir material cinematográfico que no había en el país, filmes clásicos, obras importantes, indispensables para el conocimiento y estudio de la historia y la estética del cine, para completar lo que puede llamarse la cultura cinematográfica, la visión sobre el proceso de desarrollo de la cinematografía. Ese material fue proyectado y luego proporcionado a las entidades dedicadas al estudio y difusión de la cultura cinematográfica, universidades, institutos culturales, cine clubes, etc. La cinemateca realizó ciclos en muchas ciudades del país: Piura, Cajamarca, Trujillo, Iquitos, Tingo María, Cuzco, Ayacucho, Tacna, Arequipa, y en algunos de ellos hasta en dos oportunidades. Era también uno de los objetivos fundamentales la recuperación y el archivo del material peruano, pero el tiempo y los recursos no permitieron lograr todo lo que hubieramos querido.

3.2 Fundación de la cinemateca universitaria: memoria de su azarosa historia

¿Cuándo y cómo comenzó a funcionar la cinemateca?

Fue un acuerdo del Comité Interuniversitario de Extensión Cultural que se formó con un convenio de la Universidad de San Marcos, Católica, Ingeniería y Agraria. El Comité quedó oficialmente constituido el 10 de julio de 1963. Si bien informalmente estuvo laborando desde fines de 1961, la cinemateca dio sus primeras funciones en octubre de 1965 en el auditorio del Ministerio de Trabajo con un excelente ciclo de cine

enviado por la Cinemateca Francesa: «Homenaje a Luis Lumière, Imágenes del Cinema Francés» el cual traía un lote de treinta y tantas películas que mostraban la evolución del cine francés: cine mudo, cine de los años 30, cine actual, etc., es decir desde Lumière hasta Truffaut. Los vientos culturales eran intensos, cargados de optimismo y de esperanza, se tenía casi la seguridad de que todo lo relativo a la universidad, a la cultura iba a crecer y tener en el Perú un desarrollo cada vez mayor. Ese espíritu impulsó entre otras cosas, la creación del Comité y luego la de la Cinemateca.

¿Cuál diría Ud. que es el aporte del Dr. Andrés Ruszkowski y el suyo propio en esta empresa?

El aporte del Dr. Andrés Ruszkowski fue inmenso. La iniciativa fue mía y con quien primero la conversé fue con él que era el delegado de la Universidad Católica. El Dr. Ruszkowski no sólo acogió de inmediato y con el mayor entusiasmo la idea, sino que puso todo de su parte para hacerla realidad. No en vano había sido el más entusiasta motor del antiguo Cine Club de Lima. Pero cometería una grave falta si no dejara expresa constancia de la acogida que también encontró en nuestros demás colegas. Quiero asimismo recordar a una persona amiga y muy estimada, el cineasta Jorge Volkert Schiller ², recientemente fallecido, quien sólo por amor al cine nos brindó de forma totalmente desinteresada una valiosísima colaboración en la formación de la cinemateca y los primeros pasos para ponerla en funcionamiento. Yo diría que todos los críticos actuales, que en aquella época eran muchachos que recién comenzaban a conocer la historia del cine prácticamente a través de las películas que trajo la Cinemateca Universitaria, bebieron en los filmes de la Cinemateca Universitaria su primer contacto con la historia viva del cine. La Cinemateca trajo *Cabiria* de Pastrone, *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* de Griffith, filmes de Dreyer como *La pasión de Juana de Arco* rodada en Francia; *El sombrero de paja de Italia* de René Clair, *El perro andaluz* de Buñuel y un conjunto de películas cuya lista sería un poco larga de enunciar que no se habían visto en el Perú. Las nuevas generaciones no las conocían. Todos los críticos y la gente interesada en el cine y la cultura cinematográfica, en el dictado de los cursos de cine en las universidades, en los institutos culturales, tuvieron en primer lugar contacto con lo que la Cinemateca exhibió. *La edad de oro, Para nosotros la*

² Jorge Volkert Schiller: Cineasta y publicista peruano, fallecido en 1990. Tiene en su haber una serie de documentales y cortos publicitarios como *Forjadores del mañana*, *Día de muertos*, *Bosque de rocas* y *Motocross de las Américas*. Realizó también un largometraje documental *La nave de los brujos* (1977) que provocó reacciones adversas de parte del público y la crítica.

libertad, Sangre de un poeta, los primeros cortos de dibujos animados de Emil Cohl; las obras del film d'art, *El asesinato del duque de Guisa, La dama de las Camelias* con Sara Bernhardt, *La última carta* y *El orgullo de su raza* de Ince; *La general* de Buster Keaton; *Siete años de mala suerte* de Max Linder, la obra inmensa del gran Meliés -el genio por antonomasia del cine-, la obra de Murnau, *Nosferatu, La última carcajada, Tabú*; la obra de Jean Vigó, *L'Atalant*; *Cero en conducta*; *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene; *Paisá* de Rosellini, *El hombre de Aran* de Flaherty etc.. Todas estas películas no estaban aquí ni se conocían y la única que las trajo, las proyectó y proporcionó fue la Cinemateca Universitaria.

¿Cómo fue que las consiguieron?

Bueno, por contactos con otras cinematecas latinoamericanas: Argentina, Uruguay, algunas veces Brasil.

Afectó en algo a la Cinemateca Universitaria la ley de universidades del año 1968?

Sí la afectó muy negativamente. Si bien el CONUP apoyó la idea e incluso proporcionó algunos recursos para el funcionamiento de la Cinemateca, las cosas no pudieron ser ya como antes. El Comité quedó desactivado y los esfuerzos por revivirlo no tuvieron el éxito esperado. Las universidades se desentendieron del asunto, la actividad no pudo volver a ser lo que fue y la centralización y la nueva integración a una entidad en muchos aspectos ajena a la naturaleza de la cinemateca hizo que la cosa no caminara. Era necesaria una mayor libertad de acción, autonomía para decidir sobre problemas tocantes al funcionamiento del organismo y sobre todo fondos para el trabajo, desde luego rindiendo estricta y puntualmente los informes, las cuentas del periodo respectivo, conforme a ley y al acuerdo correspondiente. Pero no las hubo y esto impidió que continuara esa hermosa experiencia cultural que fue para la universidad peruana el Comité Interuniversitario de Extensión Cultural.

Durante el periodo del CONUP, ¿se adquirió algún material nuevo?

Muy poco, sólo algunas películas, dos o tres cosas, casi nada.

¿Eso quiere decir que no hubo presupuesto para el cine?

No hubo un presupuesto asignado al Comité, como anteriormente donde cada universidad aportaba un fondo de acuerdo a una determinada proporción. El Comité comenzó con un capital que en esa época no era una fortuna, pero era una suma con la que se podía trabajar. El total de los aportes era 300 mil soles antiguos, pero ese dinero se ponía a disposición del Comité y los cuatro miembros trabajaban con ese fondo y la autonomía respectiva, se tomaba las decisiones, se hacía los pagos y

luego se rendía cuenta detallada con los informes anuales. Esto no continuó con el CONUP; hubo que tocar la puerta, pedir si se podía dar esto, si se podía dar lo otro y comenzaron a soltarse las cantidades con cuenta gotas porque la entidad misma tenía también problemas económicos.

¿Este Comité estaba formado sólo por universidades nacionales o también por particulares?

La Universidad Católica era la única particular. Las otras tres eran nacionales: San Marcos, Ingeniería y Agraria.

¿Por qué esto no se ha ampliado posteriormente a otras universidades, habiendo hoy en día varias que tienen facultades de comunicación?

Bueno, aquello fue desactivado hace años y no se insistió en el asunto. Si en este momento hay universidades que toman la iniciativa de un convenio similar es posible que se pueda volver a lo que fue ese Comité interuniversitario que dio tan excelentes resultados.

¿El control de la cinemateca siempre estuvo en manos de Ud. y de la Universidad Agraria o ha habido cambios?

Desde la creación de la cinemateca fue la Universidad Nacional Agraria de la Molina la depositaria del material. Quizás dado el interés especial que tuvo el suscrito en todo momento. Además por haber tenido la iniciativa de su formación y porque hubo desde el comienzo un acuerdo tácito para que así fuera confirmado después con el paso del tiempo.

¿Cómo se financiaban estas actividades para la infraestructura?

La Universidad Nacional Agraria de la Molina desde el primer momento proporcionó la infraestructura necesaria para el depósito de los filmes. El ambiente con el que cuenta en la actualidad es muy amplio. La Universidad Agraria además dio fondos para la adquisición de buena parte de los filmes desde 1978. Por esto es que es la directa propietaria de la mayoría de los filmes y está inscrito en su patrimonio. La mayor parte de las actividades de la cinemateca se financió proporcionando el material de su fondo, recabando el limitado ingreso que por ese motivo se lograba y cuando fue necesario con un aporte de la universidad.

¿Cómo conseguían su material?

El material se compró en la mayoría de los casos a cinematecas de países hermanos, en muy pocos casos a cinematecas europeas. La cinemateca universitaria formó parte de la Federación Internacional de

Archivos de Films (FIAF) y fue su primer miembro. Ese hecho permitió un intercambio mayor, más intenso en lo que respecta a la compra de material. En algunos casos se recurrió a algunas distribuidoras locales que por excepcional buena voluntad aceptaron vendernos algunas copias, muy pocas -que ya estaban a punto de ser incineradas- en condiciones bastante favorables.

¿Algunas de las películas que tienen en lista en la Cinemateca son contratipadas?

Desgraciadamente. En un inicio las compras no se podían hacer sino entre cinematecas de países latinoamericanos y el material que ellos tenían era ese. Hubo que aceptar muchas veces esas copias defectuosas, pero que permitían, por lo menos, darnos cuenta de cómo era la película, comenzar a trabajar. Ya en una etapa posterior hemos procurado comprar copias en mejores condiciones en 35 mm siempre que se podía. Pero como todo gira en torno al dinero y no había fondos, muchas veces había que contentarse con lo que se podía obtener.

¿Fue mucho el aporte de la Cinemateca Uruguaya?

Sólo un par de copias, una de ellas en muy mal estado. La corriente más intensa venía vía Buenos Aires e incluso Uruguay. Muchas veces nos hemos provisto de copias de Buenos Aires, por lo menos durante su etapa de apogeo.

¿En ese periodo no se les ocurrió a Uds. publicar algún documento? ¿Sacar una revista?

Sí, se publicaron varias cosas, aunque mimeografiadas. Permanentemente en la Cinemateca de la Universidad Nacional Agraria o en el Museo de Arte o en otras entidades se repartieron textos. Tenemos una gran cantidad de textos que acompañaban las proyecciones. Desgraciadamente la idea de una revista propiamente siempre tuvo que ser diferida frente a cosas que eran más urgentes.

¿Qué tipo de películas buscaban para la cinemateca?

Películas que no existieran en el Perú, que no se pudieran conseguir de ninguna manera, que no se hubieran visto, los filmes clásicos, las películas mudas, las que por su naturaleza no eran comerciales sino de estudio. Se trataba de cubrir determinadas épocas del desarrollo de la historia del cine dando un panorama de la evolución, desde sus orígenes hasta nuestros días. Ese fue el criterio.

¿Se aplicó el mismo criterio para la organización de los ciclos?

Se proyectaba a medida que llegaba el material, sólo después cuando el fondo se fue haciendo más completo, se organizaron los ciclos

de acuerdo a otros criterios: el cine fantástico, religioso, de terror, el western, policial, etc.

¿Tiene Ud. una idea aproximada de cuántas películas llegaron a tener?

Hemos llegado a reunir alrededor de 100 películas en 16mm y otras 100 en 35 mm.

¿Cuántas sobreviven en la actualidad?

Del material primitivo, del que se adquirió a partir del año 65, quedan muy pocas; es decir existen, pero como ese material no se ha podido renovar, y no ha habido posibilidad de conseguir los fondos para comprar nuevas copias de lo mismo y ha sido un material que se le ha estado dando uso por todo el país desde el año 65. Es un material desgastado. Hay copias que están totalmente fuera de circulación. La Cinemateca las tiene en reserva, algunas todavía se pueden proyectar, pero ya no pueden circular como antes por universidades, institutos, entidades que dictaban cursos de cine, etc. porque algunas están ya en ese gravísimo estado en que la copia se autodestruye por el uso. En breve: el material primitivo está casi todo fuera de circulación.

¿Qué títulos recuerda de las que están en buenas condiciones?

Generalmente el material que está en mejores condiciones es el de 35 mm, que ha tenido una circulación más limitada. Hay copias que están flamantes, que sólo se han proyectado un par de veces; por ejemplo, todo Eisenstein en 35 mm. Otras ya estaban gastadas y hay algún material de 16mm en mejor estado.

¿Quién tiene este material?

La Universidad Nacional Agraria de la Molina.

¿Sigue estando ahí? ¿Nunca se cambió el depósito?

No, porque además todo esto es de la Universidad Agraria, está inscrito en su patrimonio y está en el lugar que le corresponde. La Universidad Nacional Agraria lo adquirió con sus propios fondos. Es la propietaria.

3.3 La labor de difusión y conservación. Un esfuerzo que nunca deberíamos olvidar

¿Quiénes fueron los usuarios más frecuentes del material de la Cinemateca?

La Universidad de Lima, en primerísimo lugar, después las universidades nacionales: San Marcos, Católica, Ingeniería; luego Ricardo Palma, en algunos casos San Martín de Porres, Villareal y también las universidades de provincias. A través de los ciclos que hicimos en provincias se recorrió prácticamente todo el territorio.

¿En los lugares donde Uld. llevaba el material, qué impresión causaba éste?

Hay dos lugares de los cuales tengo un recuerdo muy especial porque asistió un público que supo comprender las obras que se proyectaron, demostrando un entusiasmo fuera de serie. En primer lugar, Arequipa. Ahí las películas fueron acogidas, comprendidas por un público de un sorprendente nivel, de una capacidad y de una seriedad verdaderamente notable; y en segundo lugar recuerdo al Cuzco por su magnífica receptividad. El público era realmente excelente y había algo que llamaba la atención: hasta los niños se interesaban, procurando ver el asunto con un interés que superaba la edad que ellos tenían.

¿Uld. cree que esto se debió a la actividad previa del Cine Club Cuzco en el caso de la ciudad imperial?

Es posible. También en Arequipa había cine clubes que funcionaban antes de la llegada del material nuestro, pero me parece que es algo que está en el ambiente, algo que brota del conjunto de la actividad, de la vida cultural, de la forma de vida de toda esta zona. Después ha habido también una acogida excepcional en Cajamarca, en Tingo María, en Ayacucho y Tacna.

¿La muestra fue alguna vez a Iquitos?

Sí, pero en Iquitos la cosa fue menor. Ahí hubo limitaciones en contraste, digamos, con Tingo María, por citar otra ciudad de la región, donde la acogida fue muy grande. Este es un problema que tiene que ser estudiado con la debida atención. No puede ser tomado simplistamente. Es probable que ahora, con la labor que ha desarrollado la Universidad de Iquitos, las cosas hayan mejorado mucho, pero en la época en que nosotros estuvimos se encontraba muy lejos de Lima. Los centros de interés eran otros.

92457



¿Cuáles eran los cine clubes que más préstamos tomaban de la Cinemateca?

El primero que se me viene al recuerdo es el Meliés, el que funciona en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Pueblo Libre. Después el Cine Club del Museo de Arte, cuyo nacimiento es paralelo al de la Cinemateca. La relación con el Museo de Arte ha sido ininterrumpida. El Museo abre sus puertas al público más o menos en el 61 y a partir de 1964-65 comienza a ampliar su actividad hacia el ámbito cinematográfico. Es entonces cuando dispone de una sala donde permanentemente se proyectarán películas y nosotros proporcionaremos desde entonces material. Hemos mantenido siempre una relación muy cordial, de estrecha colaboración.

¿Y al Kunan le brindaron material?

Me parece que le proporcionamos algo al Cine Arte Kunan³. Ellos hacían fundamentalmente programas en base a 35mm. y nosotros no teníamos mucho material en ese formato. Fernando de la Jara y Atilio Bonilla que también organizaron cine clubes igualmente usaron nuestro material.

¿Cómo se ha afrontado el problema de la conservación y de adquisición de las nuevas películas?

Como ya expliqué, por falta de fondos no hemos podido renovar el antiguo material, pero sí se ha adquirido algo nuevo.

¿Cobraban Uds. por las entradas?

Una cantidad muy módica, que a duras penas nos permitió comprar pegamentos y cosas así, pero digamos que en base a esos ingresos no se podía, por ejemplo, formar un fondo para adquirir nuevas copias.

¿Tenían personal para pegar las películas malogradas?

Sí, el personal que tiene la Universidad Agraria para las proyecciones y además amigos que nos han ayudado desinteresadamente en todo lo relativo a la conservación de copias.

¿Hicieron cine forum?

No creo en ellos. Me tocó dirigir cine forums a comienzos de mi actividad cineclubista, concretamente en el Centro de Orientación Cine-

³ Cine Arte Kunan: Cine club promovido por los sacerdotes salesianos en su local de la segunda cuadra de la avenida Arica en Breña. Funcionó en la década de los 70 bajo la dirección de Ismael Oliva.

matográfica y después en el Cine Club del Champagnat y confieso que el resultado me pareció siempre deprimente. Y le digo por qué.

A Ud. lo encierran en una sala con un público heterogéneo el cual se dispara por donde Ud. menos piensa. Creo que el forum puede funcionar cuando el público es homogéneo en alguna forma, pero con un público heterogéneo sin ninguna cultura cinematográfica y en la mayoría de los casos sin conocimientos suficientes sobre cine, no creo que dé resultado. Salvo que sea una película de medicina y el público sea de médicos, o una película sobre derecho y el público sea de abogados, o una película determinada donde el público tenga un nivel de formación estética cinematográfica suficiente como para poder abordar el problema con un criterio evidentemente cinematográfico, porque de lo contrario es un caos. Muy poco de positivo queda de este método.

¿Había mucha participación, a pesar de que se disparaban por otros caminos?

El problema es muy complejo. En un primer momento la gente se retraía y después, cuando comenzaba a entrar en calor, todo el mundo trataba de intervenir, pero con las observaciones más inverosímiles, más desacertadas y fuera de lugar que puedan darse.

¿A qué se debe que la Cinemateca no tenga filmes nacionales?

Tanto como ninguno no. Tenemos algunas cosas, pero lamentablemente no todo lo que hubieramos querido. Los acercamientos a las productoras y productores de películas nacionales no dieron en nuestra época, en general, un resultado positivo. Sí se pensó siempre en la reunión del material nacional.

¿Fue por falta de confianza en la Cinemateca?

No me parece que haya sido falta de confianza hacia la Cinemateca. El problema más bien fue económico, se aceptaba la idea del archivo de filmes, pero se tenía que pagar la copia. Este es un problema muy complejo que en el Perú no se ha resuelto por completo y en América Latina en su conjunto tampoco. Pero en Europa sí porque por ley una copia de toda película que se produce en Italia, por ejemplo, debe ir al archivo obligatoriamente. Pero la realidad económica de Italia, de Inglaterra, no es la realidad económica del Perú. En casos como México, que tiene una producción cinematográfica grande, la ley establece lo mismo, pero los productores han planteado no entregar la copia, si el Estado no la paga.

La Filmoteca de Lima ha recibido unas donaciones muy valiosas, pero el momento es otro, es una realidad que ha ido cambiando en nuestro país. Hoy se comprende mejor el problema de los archivos de filmes por parte de los productores.

¿Qué películas nacionales tiene la Cinemateca?

Tenemos algunos cortos: *Bombón Coronado* de Nelson García; algo de Pablo Guevara: *Semilla* que está comenzando a deteriorarse por el color, que es más delicado; *Kukuli* también en una copia ya muy deteriorada y de Manuel Antín: *Intimidación en los parques*. No es mucho el material peruano, ni todo el que quisieramos tener.

¿Qué suerte cree que han corrido las otras películas que no tienen Uds?

La Filmoteca de Lima ha logrado felizmente recuperar algunas, pero hay un amplio sector de la producción nacional en el pasado que se pierde en la oscuridad. Todo lo relativo, por ejemplo, a la época muda. Conocemos por referencias esa producción, pero ese material parece ser que ya no existe, ha debido ser quemado, destruido hace muchos años. Sabemos, por ejemplo, que los operadores de Lumière filmaron en el Perú una famosa *Salida de la misa de San Pedro*⁴ un día domingo, pero no sé si estas copias existirán todavía en Francia. Del cine mudo no tenemos una referencia completa; el material de los años 30 se conservaba en Lima, hasta más o menos 1954-55. Con ese material se hizo una función retrospectiva en lo que era el cine Biarritz, en el Jirón de la Unión. Sabemos que de *Palomillas del Rímac*⁵ -lo mejor que se hizo en los 30- tiene copia la cinemateca francesa. Incluso hay una chica que acaba de publicar un interesante libro *Pitas y alambre*⁶ sobre el material de los años 30, pero no se ha podido, lamentablemente saber donde ha ido a parar ese material. Desapareció y no sabemos qué ha sido de él y eso que se ha buscado a las personas que participaron para ver si se podía comprar o recuperar de alguna manera.

⁴ *Salida de misa de once de la Iglesia de San Pedro en Lima*: Vista nacional exhibida por el Biógrafo Automático en el Teatro Olimpo en febrero de 1904. Esta es una de las primeras imágenes peruanas captadas por un aparato cinematográfico. Esta película, junto con otros pasajes limeños, fue filmada por un operador contratado por el empresario Juan José Pont quien había arrendado el Olimpo para sus exhibiciones.

⁵ *Palomillas del Rímac* (1938): Largometraje nacional producido por Amauta Films. Dirigido por Sigifredo Salas. Con Edmundo Moreau, María Manuela, Roque Pascuale, Elvira Flores, Cholo Revolledo, Alicia Lizárraga, E. Ortiz de Pinedo, Jesús Vásquez, etc.

⁶ *Pitas y alambre. La época de oro del cine peruano (1936-1950)* de Violeta Núñez Gorriti. Editorial Colmillo Blanco, colección de Arena. Lima, 1990. 276 pp.

*Ud. no tiene idea de otros archivos que guarden películas en la actualidad. ¿Se hablaba del archivo Barandiarán?*⁷

Barandiarán adquirió un valiosísimo material que era de Trullen. Trullen nos lo ofreció a un precio muy accesible, pero todas las gestiones que se hicieron para conseguir el dinero fueron inútiles. Manejar una cinemateca en un país como el Perú es muy difícil. Los distribuidores, por ejemplo, trabajaban dentro de esquemas muy rígidos donde las copias tenían que destruirse luego de cierto tiempo de explotación, no las podían ni querer vender. Les resultaba inconcebible la idea de un archivo de filmes y creían, dentro de la mentalidad que tenían, que nosotros estábamos intentando violar lo que eran los derechos de una copia, e incluso ha habido choques personales graves con algunos de ellos. Hemos visto así material valiosísimo, que se destruía sin poder hacer nada para salvarlo. Ha habido, desde luego, otros casos de personas que en alguna forma han querido ayudar, pero no se ha podido hacer mucho.

¿Cómo es en la actualidad la relación entre la Cinemateca Universitaria y la Filmoteca de Lima?

54

Nuestra relación con la Filmoteca de Lima ha sido desde el nacimiento de ésta de mutua y cordial colaboración. La Filmoteca ha venido desarrollando un trabajo que a nosotros no nos fue posible hacer. Nosotros fuimos los iniciadores, los pioneros, luchamos durante años con el viento en contra y con muchas limitaciones, somos los primeros en reconocerlo. Pero me parece que tuvimos también logros muy importantes y eso debe ser reconocido. Esa relación cordial ha continuado sin problemas.

¿Qué futuro le depara a las filmotecas y cinematecas del país?

Pienso que siempre jugarán un papel importante sea en el país o en el mundo. Su misión es demasiado positiva como para que pueda prescindirse de ellas. Estarán siempre presentes a medida que el universo de la imagen vaya evolucionando.

⁷ Archivo Barandiarán: se denomina así al conjunto de películas que el distribuidor Juan Barandiarán compró a Manuel Trullen y que contiene fragmentos de películas de los años 37 al 48, tanto de largometrajes como noticiarios.

3.4 Mirando hacia atrás con benevolencia

¿Como cinéfilo y estudioso de la historia del cine mundial, qué reflexión podría hacer sobre esta práctica comunicativa próxima a cumplir su primer centenario de vida?

Yo soy parte interesada. A mí me gusta, me apasiona, me parece que ha sido de primera importancia, que ha contribuido a enriquecer los tesoros de la cultura del siglo XX. Me parece que el cine tiene un lugar en el arte junto a la pintura, a la literatura, a la arquitectura, al drama, a la poesía, a la música, a la escultura, etc. Que ha ocupado y ocupa un lugar relevante en el proceso de las creaciones que este siglo tiene en su haber.

¿Se ha dedicado a otras actividades relacionadas al cine aparte de sus labores en la Cinemateca Universitaria de la Universidad Agraria?

Fundamentalmente a la docencia. Llevo dictando clases de Historia del Cine en el Taller de Robles Godoy desde que se fundó. He escrito algo en el diario *La República*, donde he tenido una página a mi cargo y aún ahora escribo algo sobre el particular, pero tengo el proyecto de reunir todas las notas que han servido de base para el dictado de las clases en un texto. No soy propiamente un crítico. El crítico reúne condiciones especiales que yo no tengo. A mí me interesa otro aspecto del asunto, la historia.

¿Qué piensa de la crítica cinematográfica de los años 50 al 70?

Entre los críticos de esos años recuerdo al grupo *Hablemos de Cine*, a Alfonso La Torre, a Hugo Bravo, a Pablo Guevara y a un grupo de personas que trabajó por clarificar un poco las ideas en torno a un concepto más moderno de lo que era la actividad cinematográfica.

¿Qué opinión tiene del cine nacional? ¿Cómo periodizaría la historia de nuestro cine?

Yo tengo del cine nacional el mejor concepto. Sé que hay cosas buenas y malas, pero ha habido que trabajar en condiciones tan duras y difíciles, que ha sido heroico lo que se ha hecho. Creo que hay un cine de los años 30; otro de la Escuela de Cuzco relacionado sobre todo con lo folklórico, donde incuestionablemente se ha logrado un nivel de poesía. Luego me parece que el cine que brota a partir de Robles Godoy con todas las críticas que se le quieran hacer tiene un sentido más moderno, más propiamente cinematográfico que lo que se hacía anteriormente.

Sobre los noticieros, recuerdo particularmente *Sucesos Peruanos*⁸ de Franklin Urteaga. Yo lo conocí personalmente y tengo un excelente recuerdo de él. La labor que se hizo en *Sucesos Peruanos* fue muy interesante y desde luego debe reconocerse aunque tuviera las deficiencias propias de la época. No pasaba de ser una información de relleno en los cines y esto limitó mucho el trabajo que se trató de cumplir.

¿Las actividades cineclubistas en Lima y la aparición de la Escuela del Cuzco cree Ud. que fueron producto del azar o más bien respondían a verdaderas inquietudes de valorar y hacer cine en el Perú?

La actividad cineclubista fue indudablemente la expresión de una inquietud muy grande. Hubo un momento en que creció el interés por el cine, fue un desborde, los cine clubes no se daban abasto para recibir a todo el público que asistía a las funciones.

Luego en lo que se refiere a hacer cine en el Perú era una necesidad de expresión. La gente peruana luchó por lograr que se hicieran filmes como expresión de la realidad y del espíritu del país.

¿Siente Ud. que la afición y pasión por el cine ha crecido o más bien ha decrecido en los últimos años?

Es incuestionable que ha decrecido. Por ejemplo, en los cine clubes actuales pasamos por una sorpresa ingrata, cuando vemos que el público disminuye día a día y se pierde el interés por la actividad cineclubista. Lo que se ve actualmente es pobrísimo. Y eso, ya sabemos que es consecuencia de muchos factores, la televisión, el video entre ellas. Ya hoy en día ir a ver una película no es tan fácil como antes. Antes se la veía en el cine del barrio, a dos o tres cuadras de la casa. Hoy en día para ver una película se tiene que salir con una hora de anticipación, hacer la cola para comprar la entrada, si uno tiene automóvil ver donde lo va a estacionar, etc. La incomodidad es cada vez mayor.

Sin embargo, la Filmoteca a veces se llena. Parece que tiene una buena acogida.

Es estimulante. Sin embargo, no se olvide Ud. que la Filmoteca tiene 500 butacas y que Lima tiene más de siete millones de habitantes. Acabamos de proyectar un ciclo de cine sueco conjuntamente con la Filmoteca en el Museo de Arte y en algunos casos se realizó con sala casi vacía. Hemos traído monumentos del arte cinematográfico como *Los proscritos*, *El tesoro del señor Arno*. Yo no estoy pretendiendo echar la menor

⁸ *Sucesos Peruanos*: Noticiero nacional que se exhibió desde la década del 50 y se prolongó por más de veinte años. Estuvo dirigido por Franklin Urteaga.

sombra sobre la labor de la Fílmoteca ni de la Cinemateca, estoy refiriéndome a una realidad. Si se produce en muchos casos esos llenos, aquello es estimulante, pero hay que apreciar que en el conjunto de los cine clubes, de las salas de arte no sucede eso porque la mayor parte de las personas se concentran en sus casas, frente al televisor o se limitan a alquilar el video.

¿A qué directores peruanos considera importantes?

He estado, por razones de amistad y aprecio, muy próximo a Robles Godoy. Obviamente tengo discrepancias con él, así como con los demás cineastas críticos, amigos y colegas. No estamos hechos de modo que podamos coincidir en todo. Pero la personalidad que me parece que ha gravitado con más fuerza e importancia en el cine peruano es la de Robles, indudablemente

¿Y qué actores recuerda?

Me gustó mucho el nivel de actuación de la película *La ciudad y los perros*⁹.

Pero esa es una película posterior a los años que venimos tratando. ¿A quiénes recuerda entre los años 50 y 70?

No hay nadie que me llame especialmente la atención.

¿Recuerda Ud. las coproducciones con Argentina o México que realizaron durante ese período?

Salvo la obra de Antín que está bien lograda, el resto no me interesó.

Sin duda alguna Ud. es una persona que ama al cine y que ha sido testigo y de alguna manera protagonista de la historia de este medio en el país ¿se siente satisfecho con lo visto, con lo hecho, lo promovido, o siente que ha faltado algo?

Siento que ha faltado mucho, no me siento satisfecho. Empezando por la parte personal. Reconozco que ha habido que vencer dificultades muy grandes. Este es un país donde con lo que primero que hay que luchar es con la mentalidad de las gentes poco dispuestas, poco abiertas con las cosas. En la parte personal no estoy satisfecho. Soy el primero en reconocer que ha faltado mucho, como también ha faltado mucho en lo que han hecho los demás, por las mismas razones.

⁹ *La ciudad y los perros* (1985): Película dirigida por Francisco Lombardi sobre la novela homónima de Mario Vargas Llosa, con la actuación de Alberto Isola, Gustavo Bueno, Juan Manuel Ochoa, Aristóteles Picho entre otros.

Siento que nadie puede estar satisfecho con lo que ha hecho, todos los que hemos trabajado en esta línea, todos absolutamente todos sentimos lo mismo, que hay mucho que se ha quedado en el tintero. Pero tomando las dificultades que ha habido que vencer, lo estrecho de los medios económicos, la infraestructura, etc. lo que se ha hecho es meritorio.

Respecto a si me interesa hacer cine. Alguna vez me hubiera gustado hacer un documental, pero no he sido una persona que se haya interesado por hacer cine, más me ha preocupado la cultura cinematográfica, sin embargo no descarto la posibilidad de hacer un documental con guión propio, sobre algo que a mí me interese de manera muy especial.

¿Nos podría decir a qué se dedica en la actualidad?

Yo ya estoy jubilado. Soy un profesor universitario que si reuno todos los años de enseñanza, desde que comencé en 1948 hasta la fecha, supero los 40 años de docencia. Siempre mantengo contacto con la actividad cinematográfica. Dicto clases de Historia del Cine en el Taller de Robles Godoy y también trato en lo posible de continuar incrementando el fondo de películas de la Cinemateca Universitaria, manteniendo ya una línea distinta.

¿Algún mensaje para las futuras generaciones de cinéfilos?

Que sigan aguantando y tratando de abrir el surco que en algún momento -espero yo- el cine logrará. Tenemos poetas de la talla de César Vallejo, en la novela hemos llegado a un José María Arguedas, Ciro Alegría, Mario Vargas Llosa; en la pintura está Sabogal. En cine debemos tener a alguien que esté dentro de esto, alguien que llegue a esos niveles, a los cuales ha sido capaz de llegar al Perú en otros aspectos. Estoy seguro que pasarán los momentos difíciles, y las cosas van a mejorar, pero la gente tiene que comenzar por capacitarse, por estudiar, por conocer.

Desiderio Blanco López

Nació en España el 11 de febrero de 1929 y llegó al Perú en 1956 como integrante de la orden de los agustinos a la cual más tarde renunciaría. Apenas instalado en Lima se relacionó con el Centro de Orientación Cinematográfica (COC) que pertenecía a la iglesia. Desde entonces empezó a desplegar un verdadero apostolado del cine a varias generaciones de cinéfilos y comunicadores sociales del país.

Desiderio Blanco fue un auténtico maestro promotor y difusor de la cultura cinematográfica. Dictaba cursos sobre lenguaje cinematográfico, organizaba cine-forums, disertaba sobre historia y estética del cine, escribía crítica cinematográfica en la revista *Oiga* y polemizaba magistralmente en cuanta discusión y conversación de cine se le presentase. Muchos lo consideran el fundador de una de las corrientes más lúcidas y rigurosas de la crítica cinematográfica nacional. Bajo su influencia nació la revista *Hablemos de Cine* y con él se formó ese puñado de críticos que heroicamente editó la revista por un lapso de algo más de 20 años. Estudió educación y literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1957-1960) y semiótica en la Escuela de Altos Estudios de París-Francia (1974-1975). Ha publicado tres libros: *Metodología del análisis semiótico* (1980); *Imagen por imagen* (1987) y *Claves semióticas* (1989).

Entre 1972-1984 fue Director del Programa Académico de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, en 1984 Decano de la Facultad de Comunicaciones, entre 1984-1989 Vice-Rector de la Universidad de Lima y de 1990 a nuestros días Rector de esta casa de estudios.

4.1 Nunca es tarde para entrar al cine. La lucidez al servicio de la docencia

Su trabajo como crítico de cine y educador de ya varias generaciones de comunicadores sociales es muy conocido y reconocido ¿podría decirnos cómo y desde cuándo empezó su interés por el cine?

Yo empecé a interesarme por el cine en forma muy accidental. Fue en el año 1951 cuando se preparaba en España, en el seminario donde yo estudiaba, la celebración del décimo sexto centenario del nacimiento de San Agustín. Se decidió hacer una película conmemorativa y no se les ocurrió cosa mejor que señalarme para que hiciera un guión, jamás en mi vida había tenido noción de lo que era el cine ni había visto cine, pero después de una primera impresión un tanto desconcertante, acepté el reto. Me puse a leer libros de cine, de lenguaje cinematográfico, leí varios guiones y me arriesgué a hacer un guión basándome en *Las confesiones* y en una adaptación novelesca que había hecho un sacerdote agustino del seminario: *El joven Agustín*. Salió así un primer guión de una cosa totalmente espontánea, sin ninguna previsión. Hacer la película era costoso porque era de época, tipo cine de peplum¹, romanos y demás. Era muy complicado, pero de eso me quedó una afición al cine, un conocimiento del lenguaje cinematográfico, de la expresión estética cinematográfica y de todo lo que era cultura cinematográfica. Luego al llegar a Lima en 1956 traté de vincularme con los movimientos de promoción cinematográfica y lo primero que encontré dentro de mi ambiente fue el Centro de Orientación Cinematográfica (COC) del Arzobispado, que trabajaba para la promoción de la cultura cinematográfica desde una perspectiva cristiana y enseguida me fui a ver que pasaba ahí.

¿Qué impresión tuvo Ud. cuando llegó al Perú de la sociedad peruana y de las actividades culturales?

Apenas llegué al Perú, me vinculé con el Centro de Orientación Cinematográfica y me pareció que tenía una vida muy activa. Había para entonces el famoso Cine Club de Lima, dirigido por Claudio Capasso, crítico de cine de *El Comercio* y el Dr. Ruszkowski, un polaco refugiado, profesor de Derecho en la Católica que trabajaba en la promoción de la cultura cinematográfica y como asesor en el Centro de Orientación

¹ Se usa este término para referirse al cine de época cuya temática es la edad antigua, especialmente la época de los romanos. El peplum (o peplo) es una especie de túnica sin mangas abrochado al hombro que se usaba en Grecia y Roma antigua.

Cinematográfica. Por ellos nació mi vocación didáctica, docente del cine; un deseo de hacer conocer a los demás los valores que se encierran en el cine, los valores que tiene el arte cinematográfico y especialmente el lenguaje cinematográfico.

¿Qué piensa Utd. del acercamiento al cine más por el lado teórico que por el lado empírico?

Creo que es una vía válida, entre tantas otras posibles. Me ha permitido un conocimiento analítico que me ha puesto en condiciones de poder hacer análisis cada vez más serios del fenómeno cinematográfico.

¿Nunca tuvo interés de hacer cine?

No. Nunca tomé una cámara en mis manos para ver qué pasaba.

¿Qué fue lo más importante que descubrió en esta etapa de devorador de libros y bibliotecas de cine?

Bueno, lo que descubrí fue la originalidad de la expresión cinematográfica, del lenguaje del cine. Esa forma nueva de hablar y de expresarse a través de las imágenes y de los sonidos, eso fue para mí un descubrimiento, una fascinación. Imaginaba escenas de cine, para hacerlas, para formarlas, para plasmarlas en este nuevo lenguaje. Eso fue para mí lo más fascinante. Por ello siempre he insistido y he enseñado cursos de lenguaje cinematográfico, de lenguaje de los medios. Los desarrollé en el Centro de Orientación Cinematográfica del Episcopado y más adelante, alrededor de los años 62, 63, un grupo de alumnos de la Católica, entre ellos y principalmente Isaac León, me pidieron que hiciera algunos cursos de lenguaje de cine en la Católica. Así hicimos tres o cuatro cursos.

¿Este apostolado cinéfilo que lo ha caracterizado tempranamente lo ha continuado hasta el día de hoy?

Sí porque de alguna u otra forma siempre esa vocación por difundir los valores del lenguaje cinematográfico la sigo cumpliendo en la universidad. Sea bajo la forma de clases, de un cine club, de un cine fórum o de cualquiera de las formas que haya tomado esta actividad. Creo que lo he ido desarrollando con bastante intensidad y con mucha identificación con lo que estoy haciendo.

¿Cuándo conoce y se contacta por primera vez con los miembros de Hablemos de cine?

A partir de estos cursos que dicté en la Universidad Católica y tal vez un poco antes. Conocí a alguno de ellos en los cine forums que yo

hacía en el colegio Champagnat donde se reunían varios colegios de Lima en delegaciones, especialmente de las escuelas cristianas, invitaban al Centro de Orientación Cinematográfica a que las organizara. Entonces, ya desde el 61, 62 empezaron a tomar contacto conmigo, pero un poco a la distancia. Ellos me conocían a mí pero yo no los conocía a ellos. Después cuando estaban en la universidad a través de estos cursos específicos, en donde empezaban 40 ó 50 personas y terminaban dos ó tres, eran ellos los que quedaban hasta el final y así fue haciéndose más fluida esta relación, más personal.

¿Quiénes estaban entre los concurrentes?

Estaba Juan Bullitta, Isaac León -el más apegado a la enseñanza, y el que me seguía hasta el ómnibus- y Carlos Rodríguez Larraín. Eran los tres fundamentales que quedaban siempre en el grupo.

Algo que siempre hemos notado entre los miembros de Hablemos de cine es que hay una tremenda admiración por Uld., una especie de relación de maestría ¿a partir de qué momento Uld. los ha considerado compañeros de ruta, colegas de igual a igual?

62

Ya empezando con el Cine Club de la Católica. Yo nunca lo dirigí, ni fui profesor de planta, sólo tenía estos cursos de cine que no eran regulares ni mucho menos. Eran co-curriculares. Hasta que me pidieron asesoría para hacer la programación del Cine Club sobre el cine americano en el año 64. Hicimos toda una revisión total del cine americano, de todos los géneros que podíamos encontrar en Lima, el western, aventura, la comedia, el suspenso. Esto fue una novedad y un desconcierto en Lima porque presentar un western como una obra de cine club les parecía una cosa rarísima, del otro mundo. Tenía que ser Bergman, Fellini, Autant-Lara. Entonces eso llamó mucho la atención en el ambiente cinematográfico, sobre todo, originó mucha polémica. De ahí nace *Hablemos de Cine*.

¿Es Uld. miembro fundador de la revista?

Sí, soy fundador sin serlo. Soy animador del movimiento de *Hablemos de Cine*. A mí me sorprendieron con la revista ya hecha. Ellos después de cada sesión del cine forum escribían sus impresiones de la película y las contrastaban en reuniones. Y un buen día, decidieron publicarlo. Y yo regresando de vacaciones de Pacasmayo encontré que el primer número me lo habían dedicado. Fue una sorpresa.

4.2 Poniendo el punto sobre las "ies": habla el crítico sobre la crítica

¿En esos años qué pudo observar acerca de los estilos de hacer crítica, a qué líneas obedecían?

— *La crítica era muy pobre, excepto la de Capasso, un italiano radicado en el Perú, que era un poco más cultural, contenidista. Lo demás era crónica cinematográfica, no tenía ningún nivel. No había ninguna alusión a los mecanismos de expresión cinematográfica. Arrancó en esos años, Robles Godoy a hacer crítica en *La Prensa* y él hablaba de lenguaje cinematográfico. Así comenzó una apertura para un nuevo tipo de crítica que duró un año o dos. A continuación sale *Hablemos de Cine* e insistimos constantemente en todo lo que es puesta en escena, política de autores, lenguaje cinematográfico, expresión cinematográfica.*

*El poeta y realizador nacional Pablo Guevara dice que *Hablemos de Cine* y en especial *Desiderio Blanco* un poco que castró el nacimiento del cine nacional ¿Qué contestaría a esto?*

No creo que *Hablemos de Cine* ni *Desiderio Blanco* tengan capacidad para castrar al cine nacional por más que hablen o critiquen duramente los resultados de una cinematografía incipiente. Yo creo que el cine nacional queda castrado por la falta de creatividad y por la falta de apoyo económico, evidentemente, porque es una industria que necesita apoyo financiero. Con la falta de un apoyo económico suficiente, no ha habido la capacidad de ir creando posibilidades, perspectivas nuevas para ensayar. Y no se podía ensayar con un cine que no recuperaba los medios invertidos. Entonces, no creo que la crítica pudiera castrar ningún talento si es que lo hubiera. La crítica no es capaz de castrar la inventiva de un cine si es que se produce. El cine nacional ha quedado castrado por el poco talento que ha habido para trabajar con él y por la falta de recursos económicos.

¿Qué es para Ud. la crítica cinematográfica?

La crítica cinematográfica es una actividad que trata de ver el funcionamiento de los filmes y hacerlos accesibles al público, desde todos los puntos de vista. Es una labor cultural que permite un conocimiento mejor de los procesos cinematográficos.

¿En qué año empezó a escribir crítica cinematográfica?

En 1965 con *Hablemos de Cine*, pero regularmente del 68 hasta el 78, con algunas interrupciones, en la revista *Oiga*. Fueron diez años de labor semanal permanente.

¿Cree que los estilos de crítica cinematográfica en el país obedecen más a modas que a la función de servir al lector y/o espectador en su comprensión de las películas?

No, yo no lo creo. Es cierto que en los movimientos culturales e intelectuales influyen las modas. Se ha pasado de una crítica expresionista o impresionista a una crítica de tipo más racional, más objetiva, más analítica de acuerdo a ciertas modas y a ciertas teorías estéticas, es cierto. Pero siempre debajo de todo esto está el servir al lector. La crítica siempre tiene una finalidad, sino no se hace. La moda no lleva a hacerla. La crítica obedece a otras motivaciones. Y las modas culturales se imponen de acuerdo a cada corriente, a cada momento que se viva en la historia.

En su libro Imagen por imagen ² Ud. rehuye con frecuencia la erudición informativa, el ensayo interpretativo, e incluso parece que no gusta de la asociación de un filme con otro, ya sea de un mismo autor, género o escuela. ¿A qué se debe esto?

Exactamente no sé a qué se debe. Esa es una tónica general de mi crítica, evitar el culturalismo, el quedar en la superficie de las comparaciones de unas películas con otras, de unos autores con otros, dando vueltas al texto y dejándolo de lado al final. Mi intención ha sido, en los análisis fílmicos, muchos o pocos que he hecho, centrarme en el texto, el filme y analizarlo como una unidad autónoma y el resto dejarlo para otro momento, para otros estilos o autores. Nunca me ha interesado establecer relaciones entre filmes sino darle valor a la autonomía de cada texto.

¿Esto hace que su estilo de crítica o de percepción de un filme sea fundamentalmente inmanentista?

Sí. No me interesa el contexto, sino el filme en sí.

¿Entonces dónde queda el placer del cinéfilo?

Justamente en gozar el filme, en gozar el texto del filme, su construcción y sus propios mecanismos internos de funcionamiento. Es creo el mayor goce. El otro es más cultural. Este es más cine; cine en sí. El cine por el cine mismo. Un poco de ahí sale la frase *Hablemos de Cine* y no de educación, y no de cultura, de política, sino hagamos una crítica cinematográfica.

² *Imagen por imagen* (1987) Publicación de la Universidad de Lima. Recoge una selección de ensayos sobre la naturaleza del cine y las críticas más representativas que Desiderio Blanco realizara en las revistas *Oiga* y *Hablemos de Cine*.

¿Significa que no le ha interesado la lectura intertextual que se pueda hacer de las películas?

Nunca me ha interesado. Incluso en los últimos trabajos que he hecho de tipo semiótico. Me he centrado en el texto inmanentista como un texto en sí; como un texto que tiene el suficiente mérito por sí mismo para ser analizado y para ser gozado.

Isaac León en el prólogo de Imagen por Imagen habla de tres períodos o tres momentos de su crítica cinematográfica ¿Podría describirnos a grandes rasgos cuáles son estos períodos?

Un primer período del 56 al 63 marcado fundamentalmente por la influencia de André Bazin y la transparencia de la imagen cinematográfica, la revelación de la realidad en la imagen. Todo ese universo baziniano influyó en mí enormemente a través de las lecturas de *Cahiers du Cinema* y de Bazin mismo, han hecho que vea el cine como una revelación de la realidad, como una revelación de las cosas ocultas de la realidad que están ahí en la vida cotidiana, pero que no se ven. Una imagen del sillón nos hace ver aquello que no habíamos visto nunca en el sillón, simplemente por la forma en que está tomada, por la iluminación, por el acercamiento, por los mecanismos cinematográficos que revelan la realidad. Ahí la imagen es como transparente, una ventana para ver el mundo. El segundo período viene del 64 al 74 en el cual aparece la influencia del estructuralismo, que permite un acercamiento a la construcción, ya no es una imagen inocente que ve las cosas o que deja manifestar las cosas, sino una construcción. El filme es una construcción y hay que deconstruirlo para poderlo analizar. Entonces todo este mecanismo me permite acercarme a la imagen cinematográfica con una nueva actitud, otra sensibilidad, otra manera de ver, pero en el fondo siguen operando mecanismos de la etapa anterior.

Y el tercer período del 75 en adelante, se explica por mi estadía en París, en los años 74, 75; en pleno desarrollo de la revolución cultural china y la influencia que eso tenía en París. Todo era ideología, todo era visto bajo el signo del marxismo y de la producción de sentido, entonces las condiciones de producción, los mecanismos de la ideología se descubren en la imagen cinematográfica. Esta influencia parisina hace que yo regrese a Lima con una nueva mentalidad y que trate de imponer un nuevo estilo de crítica en *Hablemos de Cine*, que no tuvo éxito en el grupo y quedó solamente con un análisis de Bergman de *Escenas de la vida conyugal*, que fue un artículo largo, muy difícil.

¿De estas tres etapas cuál le ha gustado más?

Yo creo que los tres me han gustado en la medida en que ellas aportaban una cosa nueva; pero ahora volvería al segundo período. Me

parece que es el que más permite rescatar lo positivo del primer periodo y leer lo que pretendía ser el tercer periodo. El filme como un proceso de construcción.

¿Particularmente, qué corriente semiológica es la que aplica a su crítica cinematográfica? ¿Greimas o Goldman?

La generativa. Me interesa la corriente de Greimas ³, el análisis semiótico greimasciano. Goldman ⁴ es genético, Greimas es generativo. La diferencia es que la génesis está en los procesos naturales y lo generativo es más una construcción.

¿Le ha interesado el análisis de Todorov ⁵?

Sí me ha interesado y he leído bastante a Todorov, pero no es tan sistemático como Greimas que me ha cautivado mucho y va más con mi mentalidad analítica y metodológica.

Se dice muy frecuentemente -y no sólo en el país- que la crítica cinematográfica ha llevado a desarrollar una cultura del comentario, de lo parásito, una cultura del epílogo.

No sé, en definitiva la crítica lleva siempre a crear pensamientos parásitos de la obra. Toda obra se vale por sí misma. La crítica es un apoyo desde fuera, un apoyo lateral, una especie de apuntalamiento que se le hace para ayudar al público, pero sin ella creo que las obras de arte viven. No necesitan de la crítica como tal; el público la necesita como apoyo,

³ Algirdas Julien Greimas : Lituano, nacionalizado francés, murió en febrero de 1992. Autor de las más importantes obras en el campo de la semántica y en semiótica del discurso. Fue autor del modelo de análisis semiótico del discurso más divulgado en el mundo entero desde los años 70 hasta la actualidad. Entre sus obras tenemos: *Semántica estructural* (1966), *Diccionario de semiótica* (Tomo I en 1979 y Tomo II en 1986)

⁴ Lucien Goldman: Crítico literario y ensayista de origen rumano (1903-1970) que ha desarrollado toda una escuela de análisis denominada «estructuralismo genético» bajo una óptica marxista. La mayor parte de su aporte intelectual se desarrolla en Francia en la Escuela de Altos Estudios de Literatura de la Universidad de la Sorbona de París. Ha publicado *Ciencia humanas y filosofía* (1952), *El Dios oculto* (1956), *Investigaciones dialécticas* (1958), *Para una sociología de la novela* (1964).

⁵ Tzvetan Todorov (Bulgaria, 1939): Teórico del discurso general. Se formó con los estructuralistas franceses en la Escuela de Altos Estudios de París. Co-dirigió la revista del grupo Poétique. Ha publicado libros y artículos sobre literatura y poética así como la recopilación y traducción de los formalistas rusos.

como orientación, como consolación a veces de lo que no puede ver directamente y que se lo hace ver el crítico, pero creo que siempre la crítica aparece como una cosa marginal, al lado siempre de la obra, si no hay obra ésta no existe. Primero son las obras.

4.3 Cuando el cadáver queda sobre la mesa: radiografía del cine nacional

¿Cómo considera que ha sido su relación como crítico con los cineastas nacionales?

Ha sido polémica, dura y exigente, especialmente con Robles que tiene más personalidad. Los demás callan y no dicen nada, en cambio Robles contesta. Entonces con Robles ha sido muy polémica y hemos discutido en distintas oportunidades los distintos puntos de vista con los que nos acercamos al cine.

¿En qué consistió esta polémica?

En hacer ver que el cine de Robles Godoy era un cine vacío, un cine sólo de ejercicios audiovisuales, muy complacientes y que no respondían a ninguna necesidad expresiva. Entonces, como lo dije en alguna ocasión -no sé si hablando de *Espejismo*, que su película era un gran significante sin significado; eran figuras de estilo a las que no corresponde ninguna temática y si las figuras no son figuras de un tema, no son nada. Es retórica vacía, retórica vana. Esa polémica ha sido larga. Incluso hasta la última revisión que ha habido aquí, en la misma Universidad, con el Encuentro con Cineastas Peruanos, hemos vuelto a debatir el tema y hemos mantenido los mismos puntos de vista.

Entonces en ese sentido ha sido polémica, no ha sido complaciente nunca; ha sido exigente y ha sido para hacer ver que no hay que tener contemplaciones con un cine que puede ser mejor dentro de las limitaciones técnicas que pueda tener. Una cosa es la limitación técnica y otra cosa es la capacidad expresiva.

¿Qué opina del trabajo de la Escuela del Cuzco y del cine de Pablo Guevara?

Lo que lograron tener los de la Escuela cuzqueña fue un cine estetizante que ha sido influido enormemente por Eisenstein. Quisieron hacer un cine de montaje, pero no lograron adaptar la mecánica de Eisenstein a una realidad peruana, entonces quedaron flotando las intenciones con las realizaciones. En cuanto al cine de Pablo Guevara pienso que es un tanteo con muchas teorías porque está dirigido por

muchas teorías en el fondo, y no logra llegar a realizar ninguna de ellas. Se trata de tanteos, acercamientos, pero sin realidad final lograda. Son años de ejercicio, de preparación, de afirmación de una voluntad de cine que no llega a cuajarse sino con Lombardi y con algunos otros más modernos que ya adquieren una mayor madurez para acercarse a la realidad, pero con un lenguaje más propio, más independiente.

¿Qué comentario le merece el cine producido en el Perú entre los años 50 y 70?

Era un cine incipiente que no tenía mayor significación, más que la histórica que le corresponde como paso a un cine de madurez más logrado que es el que citábamos anteriormente. Creo que es un cine de búsquedas y que tiene su valor histórico, pero que en sí mismo no tiene mayor interés.

¿Aprecia el trabajo cinematográfico de alguno de los cineastas de ese período?

Aprecio el trabajo y las intenciones. El mismo trabajo de Robles me parece muy meritorio como trabajo personal, pero no logra los fines propuestos. El trabajo de la Escuela de Cuzco es interesante, también es meritorio y hay un acercamiento a un mecanismo de expresión cinematográfica que resulta inválido o no válido por diferentes problemas de realización. Fuera de *Kukuli* que fue lo más logrado, lo demás fue cada vez peor, así está por ejemplo *Jarawi*. Lo que más vale de la Escuela del Cuzco es el trabajo documental donde hay cosas muy logradas, los trabajos de Chambi básicamente.

¿La creación de la Escuela de Cine y Televisión en la Universidad de Lima obedece a su vocación por promover el cine en el Perú?

Llegué a la Escuela cuando ya estaba creada. Y llegué accidentalmente, sólo para dirigir el Cine Club de la Escuela. En el primer año no tuve ningún curso. Ya estaba armado el semestre, pero me interesó participar en ella. El nacimiento de la Escuela se debió al espíritu emprendedor de Enrique y Rafaela Pinilla⁶, los dos son los que movieron

⁶ Enrique Pinilla (Lima, 1927- 1989) Compositor, etnomusicólogo, crítico de cine y sobre todo educador de numerosas promociones de comunicadores sociales del país. Estudió en París, Madrid y Berlín entre los años 1947-1961. Trabajó en el conservatorio Nacional de música, la Casa de la Cultura, los diarios *Expreso* y *El Comercio* y fue uno de los fundadores de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Fue un erudito y entusiasta cinéfilo muy querido por propios y extraños. En 1993 el Instituto Nacional de Cultura le concede el Premio Nacional de Cultura póstumo por la totalidad de su obra realizada.

Rafaela García Sanabria de Pinilla (Madrid, 1932). Crítica de cine y profesora universitaria obtuvo la licenciatura en Derecho en España. Desde su llegada al

a Antonio Pinilla, rector en esos tiempos para que la universidad aceptara la idea de crear una Escuela Superior de Cine y Televisión.

¿En ese momento, Uld. notó que había demanda social por este tipo de profesión?

Sí había demanda social y de hecho la Escuela funcionó normalmente con alumnado. Había demanda para un tipo de preparación que se notaba como una ausencia.

¿Cuáles fueron los resultados de esta Escuela?

Fueron mediocres porque a pesar de que teníamos el Canal 13 de TV no hubo manera de tener los recursos necesarios ni para operar el canal ni para hacer ejercicios cinematográficos. Entonces, fue frustrante, no preparó buena gente.

¿Qué está Uld. haciendo hoy en día en cuanto al campo cinematográfico?

En este momento las labores administrativas me copan de tal manera que no escribo nada hace dos años. Lo último que he hecho es un análisis semiótico muy minucioso y creo que muy logrado sobre *El ciudadano Kane*, sobre las figuras discursivas en el campo del cine. Quiero seguir trabajando sobre el cine desde el punto de vista de la semiótica más que sobre televisión u otros medios.

Sus mayores críticos dicen que su estilo de aplicar métodos semióticos al análisis cinematográfico deshumaniza y corta la sensibilidad y fantasía del espectador?

Puede ser. Mi crítica es un trabajo científico, es un trabajo analítico, universitario, académico. Y todo trabajo crítico es frío. Un trabajo de disección de una rana en la mesa de disección también deja a la rana muerta, es decir que es un trabajo que analiza desde otra perspectiva, que es para otra cosa. El trabajo científico, naturalmente dejá de lado los sentimientos, y no es que los deje de lado, es que hay una perspectiva de análisis que no admite lo pasional, que se ha incorporado al método con otras perspectivas. Se puede acceder a todo lo estético, pero aún ahí el análisis de lo estético no es una vivencia de lo estético, la vivencia está por otro lado. Al final el cadáver queda sobre la mesa.

Perú en 1961 su interés se centró en la docencia y los medios de comunicación. En 1968, junto con su esposo Enrique Pinilla y otras personas, participó en la fundación de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad de Lima. Entre los años 84 - 90 fue dos veces Decana de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la misma casa de estudios. Actualmente escribe crítica cinematográfica en el diario *El Comercio*.

Poeta y crítico cinematográfico nacido en Lima en 1944, fue uno de los más entusiastas jóvenes que participó en la fundación de la Revista *Hablemos de Cine* junto a Isaac León Frías, Federico de Cárdenas y Carlos Rodríguez Larraín. Quienes lo conocieron jamás podrán olvidar sus apasionadas presentaciones y las acaloradas discusiones que promovió en cuanto cine club se presentaba.

Ejerció la crítica cinematográfica en el diario *Correo* donde compartió su labor con Ricardo Bedoya, Mario Tejada y Francisco Adrianzen, también fue colaborador de *La República* e incluso incursionó en la realización de tres cortometrajes: *Correo central* que co-dirigió con Francisco Adrianzen y *Zoológico* y *Remembranzas*, co-dirigidos con Javier Durand.

Esta entrevista fue realizada por Cecilia Baraybar. Como aclaración debemos decir que este material forma parte de una investigación sobre la historia del cineclubismo en el Perú y fue publicada parcialmente en la Revista *Filarmonía* N^{os}. 51 y 52 de mayo y junio de 1991 y nos fue cedida gentilmente por su autora.

Juan Bullitta falleció en Pisco en 1990.

5.1 *Hablemos de Cine*: irrumpe una nueva generación

¿En qué año empiezas a asistir a los cine clubes?

Exactamente en el año 1960, cuando estaba en cuarto de media. Antes, había estado interno en la casa de formación de los hermanos maristas. Pescaban a los más buenos, ingenuos y católicos para ser futuros curas. Eso significó -para mí- ver poco cine porque además el cine era considerado pecado casi mortal. Nos metían unas ideas raras en la cabeza. Así, perdí oportunidades de ver películas con respecto a la gente de mi generación que es la de Isaac León, Federico De Cárdenas y Carlos Rodríguez Larraín¹. Pero en el segundo semestre de cuarto de media me salgo de ese seminario por problemas buñuelianos -morales, conflictos internos- y me reincorporo a la civilidad. Luego, ya en el Colegio San Luis un día nos llevan como ganado - esas cosas de colegio que uno no sabe muy bien a dónde lo llevan ni para qué- al Colegio Champagnat. El Colegio San Luis no tenía en esa época auditorio con proyectores de cine, y junto a otros colegios maristas nos exhiben una película, la presentación y foro -el primero al que asisto en mi vida- corren a cargo de un cura agustino, bajito, muy hablador y muy claro para expresarse, él me siembra la semilla del interés crítico por el cine. Se trata de Desiderio Blanco quien además dirige ese cine club. Es la primera persona que me descubre que el cine -aparte de esa pasión oscura, «ese oscuro objeto del deseo» que había sido en mi infancia y adolescencia de niño solitario, de hijo único- es algo que uno puede gozar y entender de una manera más racional. Por primera vez en mi vida se me hace notar elementos de puesta en escena sobre los cuales yo no tenía la menor idea. En esa sala, viviendo la misma experiencia, sin que yo los conozca aún, estaban: Carlos Rodríguez Larraín e Isaac León quienes estudiaban en el Colegio San Isidro. Luego, para mí hay un paréntesis porque yo regreso e insisto tercamente en esto de la vocación religiosa, termino quinto de media en Chosica, voy a la Argentina unos meses y finalmente renuncio. Cuando

¹ Isaac León (Lima, 1944), Federico de Cárdenas (Lima, 1943) y Carlos Rodríguez Larraín (Lima, 1945-1989) fueron los fundadores de la revista *Hablemos de Cine* junto a Juan Bullitta. Todos ellos coincidieron en la Pontificia Universidad Católica donde cursaban estudios universitarios. Su interés por el cine los vinculó rápidamente y los llevó a formar un grupo dedicado a organizar funciones cinematográficas y conversatorios que derivaron en largas discusiones y arduas polémicas de donde surgió la idea de crear una revista especializada de crítica cinematográfica.

vuelvo, ingreso a la universidad. En 1962 asisto al primer cine club, al que voy por mi cuenta, el del Museo de Arte. Es, además, la primera vez que leo un programa de cine donde existe una ficha técnica. Yo no sabía entonces que había director, comienzo allí a constatar que en el cine hay una serie de personas, aparte de los actores, que hay géneros, que hay un resumen del argumento y veo algunas películas, que no recuerdo ahora, pero que me llaman la atención, probablemente eran francesas, un cine que después voy a rechazar, por eso es que no lo recuerdo. Pero son los primeros años de ese cine club.

En 1959 comienza a funcionar el Cine Club de la Universidad Católica. Más tarde te integras a él, ¿cómo fue el primer contacto?

En la Universidad Católica me dedico más a la política universitaria. Siempre he sido en toda situación o circunstancia más bien de los marginales. Allí me junto con gente que va a orientarse hacia el trabajo en el Centro Federado de Letras. Hago campaña por Alberto Giesecke que es el presidente en el año 1963 ó 1964. Yo estoy tres años en estudios generales de letras. En la universidad había un clima cinematográfico porque ya el cine club había comenzado a funcionar y en él estaba Isaac León. También estaban participando profesores de prestigio, con responsabilidad moral sobre los alumnos, porque éramos casi como alumnos de colegio: nos cuidaban la moral. Entre ellos estuvieron Gerardo Alarco² y Margarita Guerra³, quienes después van a trabajar con Isaac, con Federico, con Carlos Rodríguez y conmigo en la dirección del cine club de la Universidad Católica.

¿Fue allí que se produjo el encuentro con los otros miembros fundadores de la revista Hablemos de Cine?

En 1964 nos conocimos con Isaac León y con Carlos Rodríguez Larraín en el Cine Club de la Universidad Católica, conversábamos mucho a la salida de las proyecciones. Desiderio Blanco participaba en

² Gerardo Alarco (Lima, 1912). Sacerdote diocesano muy ligado a la Universidad Católica. En la década de los sesentas participó como uno de los animadores de la actividad cine clubista en esa casa de estudios. Actualmente desarrolla una importante labor de acción católica con laicos.

³ Margarita Guerra Martiniere (Lima, 1937). Historiadora, investigadora y educadora nacional, muy ligada a la Universidad Católica donde trabaja como profesora principal del Departamento de Humanidades. Entre sus publicaciones tenemos: *Biografía de Agustín Camarra* (1965), *Los informes de las estaciones navales francesas y el Perú* (1968). *Documentos sobre temas peruanos existentes en el Archivo Nacional de París* (1972)

ios fórums. En esa época se da un famoso ciclo donde todos colaboramos. Lo organiza Desiderio, pero apoyado por nosotros, la gente joven. Desiderio, por tanto, va a ser una especie de jefe de fila, va a ser realmente el iniciador cinematográfico de la generación de *Hablemos de Cine* y el animador principal del Cine Club de la Universidad Católica. El organiza un ciclo llamado «Revisión del cine americano» donde se pasa por ejemplo: *Pistoleros al atardecer*, uno de los primeros westerns de la filmografía de Sam Peckinpah; también una de las primeras comedias de Blake Edwards; una película de Sam Fuller y algunas otras más. Es allí donde realmente aprendo a ver cine y me apasiono por él. Al calor de este ciclo es que ya decidimos reunirnos al margen de Margarita Guerra y de Gerardo Alarco, quienes son para nosotros un poco viejos y no tienen un interés específico en el cine. Nos reunimos los jóvenes: Isaac León, Carlos Rodríguez, yo y Federico de Cárdenas, a quien también encontrábamos en estas citas en la «casa de los fantasmas», es decir, la casa del señor José de la Riva Agüero, la más tradicional de la Universidad Católica. En ese momento funcionaba ahí la Facultad de Derecho y las oficinas centrales de la universidad. En estos cuartos húmedos de la casona nos reuníamos en las horas en que no teníamos clases para seguir discutiendo apasionadamente de cine. Era la manera en que lo descubríamos.

Si bien desde el comienzo se orientaron hacia la crítica de cine, ¿no surgió en ustedes en aquel tiempo la inquietud por dedicarse a la realización?

Había dos ideas: una de ellas era ponerse a hacer cine; incluso yo llegué a filmar un año después una película que se llamó *El Gallo*⁴ -quise hacer un documental de Lima con música de Corelli, sugerida por Desiderio Blanco- aún no había una ley de cine ni nada parecido. La hice con una cámara de 16 mms. que era de José Gushikén, un antropólogo muy especial y además un excelente fotógrafo. Pero hacer cine no era la inclinación del grupo. Yo tal vez tenía una cierta intención ambigua que oscilaba entre hacer cine y dedicarme a su cultura. La otra idea era hacer una revista. Finalmente ésta nos ganó y nos metimos en eso.

Pero hacer una revista cuesta dinero y ustedes eran estudiantes, ¿cómo se las arreglaron para financiarla y en qué año lograron sacarla?

A fines de enero de 1965 con la propina de Federico de Cárdenas, de Carlos Rodríguez Larraín, de Isaac León y la mía nos pusimos a buscar

⁴ *El gallo* : Ejercicio cinematográfico inconcluso que Bullitta intentó hacer en formato de cortometraje. Este filme fue siempre motivo de bromas entre sus amigos más cercanos por su pobre factura.

«una aguja en un pajar»: un mimeógrafo barato en Lima para sacar el primer número de *Hablemos de Cine*. Recuerdo muy bien que ya estábamos aburridos, Chacho León quería tirar la esponja mientras buscábamos el mimeógrafo, pero yo soy terco. De pronto en el Jirón Cuzco o Puno, encontramos una librería a la cual Chacho ya no quería entrar, yo lo insté a hacer un último intento, entramos y allí encontramos a un señor huancaíno, el maestro Cuenca, que tenía esta pequeña librería, -La Atlántida especializada en libros de Ciencias Económicas- en la parte frontal de una de esas casonas tugurizadas de Lima. Al fondo tenía un mimeógrafo y daba servicios. Acepta, con muy buena voluntad negocia el precio y nuestras propinas nos alcanzan para pagar el mimeografiado de *Hablemos de Cine*. Gracias al entusiasmo de este señor logramos publicar los 20 primeros ejemplares de la revista.

Cuando sacamos el primer número impreso por voto unánime del consejo de redacción pusimos una dedicatoria a Desiderio Blanco, maestro y amigo, que es lo que fue para nosotros. Su importancia en el cine clubismo peruano es indiscutible. Es quizás la persona más importante. Fue el centro alrededor del cual se reunió la antigua tradición proveniente del Cine Club de la Católica que consideraba al cine como un bello arte, con una visión más moderna perteneciente al cine club que impulsamos luego nosotros. Ese primer número cuya carátula en blanco y negro llevaba a los Beatles corriendo en la nieve en la película *Help* es una de las más libertarias y más simpáticas carátulas que haya tenido la revista.

¿Cómo era el proceso de edición de la revista?

Sacábamos una revista quincenalmente. Era una locura. Para hacerlo nos amanejábamos los fines de quincena imprimiendo y engrapando los 300 ejemplares que editábamos con este señor Cuenca. Los dos primeros bocetos de *Hablemos de Cine* los conseguí yo. El primero me lo dibujó huachafísimamente mi primo, arquitecto hoy de mucho prestigio en Costa Rica. La siguiente carátula se la pido a José María Salcedo que en esa época aún no era actor de cine y acababa de ingresar a la Universidad Católica, debe ser el año 66 ó 67. El era contemporáneo con Carlos Blancas, Alvaro Rey de Castro, Javier de Belaunde, chicos que también van a asistir y se van a hacer aficionados al cine gracias a nuestra actividad. Ellos ya van a entender mejor *Hablemos de Cine* porque son más jóvenes que nosotros. Es así como finalmente vamos a llegar a imponer nuestras ideas, no sin antes tener que sostener unas peleas feroces con dos personas muy tradicionales que no entienden nuestros criterios y que incluso nos cuestionan moralmente. Ellas son Margarita Guerra y Gerardo Alarco. Margarita como miembro del cine club con igual nivel de voz y voto que nosotros y Gerardo Alarco como asesor espiritual, una magnífica y tolerante persona. El más intolerante era yo.



¿La creación de Hablemos de Cine los llevó a apartarse de las actividades del Cine Club de la Universidad Católica?

No, al contrario. Intensificamos la labor del Cine Club de la Universidad Católica el cual dejó de ser tan sólo un lugar en el que se veía cine para convertirse en un centro de apasionadas polémicas donde un grupo de jóvenes, que eran vistos como los punks de ahora, con unas ideas rarísimas sobre el cine, compartidas solamente por un adulto serio, Desiderio Blanco, pretendían imponerse con ellas y con criterios de programación defendiendo al cine norteamericano, cosa bastante difícil.

¿Quiénes eran los que más polemizaban con Uds?

A este cine club iban profesores de las áreas de Letras y Filosofía de la Universidad Católica y fundamentalmente la otra persona que va a reforzar mi interés por el cine fue Gustavo Gutiérrez ⁵, una persona extraordinaria, era mi profesor de Teología II. El nos hablaba frecuentemente de todo menos aparentemente de religión, pero sí lo hacía. Me creaba conflictos con mis ideas tradicionales de la religión porque hablaba de ella a través del cine, de la política, de los libros, de Georges Bernanos, de Herman Hesse. Por él voy a leer *Demian*, él nos va a recomendar mil cien veces la novela de Enrique Congrains ⁶ *No una sino muchas muertes* - luego llevada al cine por mi amigo Lombardi. El nos va a hacer ver *Nazarín* de Luis Buñuel porque es un apasionado de algunos directores. Luego fuera de aulas yo le voy a preguntar cómo es que sabe tanto de cine; es así como me cuenta que mientras él terminaba sus estudios teológicos en París, tuvo contacto directo con los fundadores del movimiento de renovación de la crítica de cine, del cual nosotros

-
- ⁵ Gustavo Gutiérrez (Lima, 1928): Sacerdote diocesano, doctorado en Teología y licenciado en Filosofía y Psicología en Lovaina-Belgica. Desde 1960 se desempeña como asesor del movimiento de apostolado universitario y ejerce cátedra en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su brillo intelectual lo lleva frecuentemente a dictar cursos en muchos países del extranjero. Entre sus obras tenemos: *Teología de la liberación* (1971), *Beber en su propio pozo* (1983), *Dios o el oro de las Indias* (1989). Actualmente tiene a su cargo la parroquia del Cristo Redentor en el popular barrio del Rímac.
- ⁶ Enrique Congrains Martín (Lima, 1932). Escritor, editor, gran conocedor de los oscuros meandros de la vida social y la psicología de las gentes. Su estilo literario es ágil y de un realismo a veces lacerante. Reveló el bullente mundo de las barriadas marginales de Lima y el drama de sus habitantes. Entre sus obras tenemos: *Lima, Hora Cero* (1954) y *No una sino muchas muertes* (1959) la cual se adaptó al cine bajo el título de *Maruja en el infierno* (1983).

somos como hijos, ésto es el *Cahiers du Cinéma*⁷ de los años 50. En concreto, él conoce a Henri Agel⁸, que es un profesor, un maestro y un crítico de cine y a André Bazin⁹. Ambos, además existencialistas católicos más o menos progresistas, pero con una visión cristiana del mundo y muy lúcidos. Mucho más profundo André Bazin que Henri Agel. Gustavo Gutiérrez conocía bastante de cine y era uno de los que polemizaba con nosotros. Me acuerdo que hicimos un ciclo de Eisenstein en el que nos peleábamos a muerte porque no nos gustaba. En esa época teníamos una visión esquemática, nos radicalizábamos y solamente nos gustaban las películas americanas, transparentes, donde había una puesta en escena. Todo lo que encontrábamos contrario a ello lo considerábamos como cine de guión. Detestábamos que se tomara de pretexto a las películas para hablar de filosofía, de religión u otros temas. Entonces, peleábamos como colectivo juvenil, guerrillero y punk de *Hablemos de Cine*, contra el conjunto de intelectuales que pretendía hacernos razonar y cuestionar nuestro gusto. Eso todavía podían admitirlo como una locura juvenil, pero lo que no entendían, que por supuesto rectificamos con los años, es que despreciáramos a Buñuel o que no nos importaran algunas películas de Eisenstein. Habían también algunas malas películas, por ejemplo *La guerra de los botones*, de un actor y director francés cuyo nombre no recuerdo ahora y que en esa época pasaba por cine poético o *Sibila* de Serge Bourguignon, un director de quinta categoría. Era un cine tramposo que pasaba por culto y poético. Nosotros nos tirábamos abajo esas malas hierbas, pero también queríamos derribar los árboles sólidamente plantados en la cultura del cine, como a Eisenstein por ejemplo. Recuerdo una polémica muy brava con Gustavo Gutiérrez sobre *Iván el terrible* y *Alejandro Nevski*, él defendiendo las películas y nosotros atacándolas en el Cine Club de la Universidad Católica.

⁷ *Cahiers du Cinema*: Revista francesa de crítica cinematográfica, quizás la más influyente en la corta historia del cine. Fue fundada en 1951 por André Bazin y Jacques Doniol Valcroze. De ella salieron los jóvenes críticos que crearon la «Nouvelle Vague»: F. Truffaut, J.L. Godard, P. Kast, E. Rohmer y C. Chabrol entre otros.

⁸ Henri Agel: Teórico francés del cine contemporáneo de tendencia fenomenológica, inspirado en André Bazin y Amadee Ayfre trató de oponerse a las teorías semiótica y estructuralista, desde una posición «esencialista». Su principal obra es *Poétique du cinema*.

⁹ André Bazin (Angers, 1918 - Nogout Sur Marne, 1958): Teórico y crítico del cine francés, fue padre espiritual de la «Nouvelle Vague» y fundador de la famosa revista *Cahiers du Cinema*. Su amor por el cine, su erudición y su singular personalidad han hecho de él, el teórico más conocido y querido por propios y extraños. Entre sus obras tenemos *Orson Welles* (1950), *Vittorio de Sica* (1951), *¿Qué es el cine?* (1958-1961).

¿Este cine club tenía local propio o funcionaba en la universidad?

En un principio no teníamos local ¹⁰. El edificio de la Católica no tenía ni un mísero cuarto disponible, estaba tugurizado ya por la densa población existente en la Facultad de Letras situada en lo que es ahora la Librería Studium. Luego, a través de nuestros vínculos con los social-cristianos conseguimos un sitio donde ahora funciona el Local Central de los Pueblos Jóvenes, al costado de la Librería Studium, era una construcción muy antigua. En la planta baja había un asilo de ancianas. Gracioso, la placa decía «Casa de mujeres...», y utilizaba un adjetivo especial que no recuerdo, una palabra muy antigua de Lima que significa «prostitutas». En el piso superior estaba arrimada la Escuela Nacional de Ballet, dependiente del Instituto Nacional de Cultura. Ese local era propiedad de la Beneficiencia Pública de Lima. En una esquina, había una casa en la que habitaba una señora francesa muy digna que había sido maestra toda su vida, muy anciana; alquilaba a los social-cristianos las primeras dos piezas con unas ventanas que daban a la Plaza Francia, esas dos piezas van a ser el Cine Club de la Universidad Católica.

5.2 Entre pleitos y nuevas alianzas

Dada la preponderancia de las ideas religiosas en esos años, ¿no tuvieron ustedes problemas de censura para la programación de las películas en el Cine Club de la Católica?

Hacia el año 68, nuestros pleitos se tornan muy grandes con Gerardo Alarco y especialmente con Margarita Guerra quien era ultra-conservadora y se oponía, por ejemplo, a que pasáramos una película como *Lola Montes* de Max Ophüls porque la consideraba inmoral. En una discusión en este local del Cine Club de la Universidad Católica -pagado con los fondos que recaudábamos del cine club que funcionaba en el Colegio Champagnat- recuerdo haberme levantado intemperantemente y a una persona tan digna y respetable como el padre Alarco, haberle dicho «¡Carajo, váyase a la mierda!» y haberme ido de la reunión. Desde entonces ya no volví más a formar parte de la directiva del cine club. Esa fue mi primera locura -también hubo problemas con los hermanos del

¹⁰ Las reuniones de *Hablemos de Cine* se realizaban en la oficina del Centro de Orientación Cinematográfica (Jr. Contumazá). Se hicieron en el año 1965 e inicios de 1966. Luego se reunieron en diferentes lugares (restaurantes y cafés) hasta que en 1967 pasaron a ocupar los altos de la casa al lado de la Facultad de Letras de la PUC (hoy Librería Studium), compartiendo el espacio con el Cine Club de la Universidad Católica hasta su desaparición en 1968.

Colegio Champagnat- y desde allí perdí contacto. Isaac León, Federico de Cárdenas y Carlos Rodríguez intentaron todavía continuar un tiempo más, pero llegó un momento, hacia el año 68, en que ésto se acabó. Sin embargo nos quedamos con el local y estrechamos vínculos con el Centro de Orientación Cinematográfica, lo que ahora forma parte del CONANCOS de la Iglesia, es así que comenzamos a tener acceso a los *Cahiers du Cinéma* amarillos. Allí voy a aprender a leer en francés sin haberlo estudiado nunca, de pura pasión por el cine. El alimento para poder completar la información para hacer las críticas de cine o para discutir las películas era esta revista que adorábamos porque defendía las tesis que vamos a imponer en nuestras programaciones de cine club y en los primeros años de formación de *Hablemos de Cine*, que fueron los más fanáticos.

¿Cuál era su relación con el CONANCOS?

Fue a través de Desiderio Blanco quien era asesor allí y el único que entendía verdaderamente de cine entre los curas de esa época, de fines de los años 60, aparte de Gustavo Gutiérrez quien ya no se dedicaba a eso. Vamos a comenzar entonces a informarnos, especialmente con la excelente biblioteca -la mejor de Lima de entonces y pública- que tiene en ese momento la Oficina Católica del Cine. Ellos se dedicaban a calificar las películas y lo hacían de una manera muy graciosa: apta para todos, recomendada para los católicos y reprobada. Dentro de esta última categoría entraban las películas con Brigitte Bardot y las suecas. Era una calificación moral en la que participaba Desiderio Blanco peleando contra todas las viejas tradicionales y cucufatas. Gente en el fondo de muy buena voluntad, pero que no veía más allá de su cultura e ideas cristianas un poco primitivas. No lo hacían con el deseo de maltratar a la juventud. Luego fueron cambiando, adaptándose a los tiempos aunque dificultosamente. Recuerdo a Pilar Ferrer, pariente del cura José Luis Rouillon¹¹ e igualmente a América Penichet, una cubana que deja su país apenas llega Fidel al poder.

Nosotros vamos a tener esa constante contradicción, nos vamos alejando de la religión y de la Universidad Católica. Yo abandono mis

¹¹ José Luis Rouillon: Sacerdote jesuita Ha sido profesor de cine en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Colaboró en la edición del libro *Cuentos olvidados* de J.M. Arguedas, en el cual escribió sus *Notas críticas*. Ha realizado numerosos cortometrajes centrados en la infancia del novelista: *La fuga, El ayllu, Los Cerros, El arpa y Juliacha, el charanguero*. También tiene en su haber algunos cortometrajes de motivos religiosos: *Por una iglesia aymara, San Isidro y el zorro, Parroquia sin párroco*. Su único largometraje ha sido *Un cluín en la noche* estrenado en 1983.

estudios cinematográficos, Federico de Cárdenas ingresa a la Academia Diplomática para luego abandonarla también. De los fundadores de *Hablemos de Cine* los únicos que van a terminar con título profesional universitario de la PUC son: Carlos Rodríguez Larraín, quien termina la carrera diplomática e Isaac León que es sociólogo.

¿En qué consistía la propuesta de Hablemos de Cine?

Esta se reduce a dos ideas claves: la idea de la «puesta en escena» como la esencia del fenómeno del filme. El guión no existe, cosa que es verdad desde un punto de vista de reflexión filosófica porque al ser filmado desaparece. Lo que existe es la película, la película contiene lo que el guión decía, eso es la «puesta en escena». Identificábamos filme con «puesta en escena» y para nosotros era el principal valor, no había más. En eso nos radicalizamos.

Por otro lado, vamos a atenernos a la «política de autores», que es el ver las películas en función del realizador y no de la importancia del tema, del guionista, de los elementos de la decoración o de la fotografía.

¿De qué manera pueden relacionarse estos dos conceptos para estructurar un mismo planteamiento?

Eso se resume en una frase de Godard ¹²: «El travelling es una cuestión de moral». Ello define la pasión de un autor por escribir cinematográficamente a través de los elementos de la puesta en escena. Creo que no hay mejor frase que resuma la unidad de esos dos principios obsesivos en nuestra formación y en la formación moderna de toda persona que quiera dedicarse al cine. La idea es que detrás de la cámara hay un autor que no solamente tiene una visión estética sino también una moral y un instrumento: el lenguaje del cine. Esta frase fue escrita por Godard en su famosa crítica a un western de Anthony Mann, *Hombre del Oeste*, en la época amarilla de *Cahiers*. Ha quedado para toda la vida y fue hecha seguramente para combatir la idea de esos travellings esteticistas del cine soviético y de algunos barrocos italianos. Luego vino una idea todavía más audaz: no debía notarse el movimiento de cámara. Con ello el travelling dejaba de ser «una cuestión de moral» para convertirse en un

¹² Jean Luc Godard (París -1930). Para muchos es la personalidad más importante de la «Nueva ola francesa». Inquieto, incisivo, irritante, ambiguo y silencioso. Con él se inicia la más drástica ruptura y revolución de la gramática formalista del cine y se crean las bases del cine actual que propugna una mayor libertad en el manejo del lenguaje cinematográfico. Sus principales películas son: *Sin aliento* (1959), *El soldadito* (1960), *Una mujer es una mujer* (1961), *Vivir su vida* (1962) y *Alphaville* (1964).

asunto de sabiduría tan grande que -como en el cine clásico norteamericano- debía ser invisible.

¿Qué otras personas asistían al Cine Club de la Católica durante esos años?

Estábamos por un lado los jóvenes que nos sentábamos adelante. Esto no era usual, después se volvió costumbre con todos aquellos que nos siguieron, sobre todo los alumnos de Isaac León quienes se apropiaban de las primeras filas. Eso lo implantamos nosotros en el Champagnat. Por otro lado estaban los viejitos que se sentaban atrás. Recuerdo que discutíamos con Baldomero Cáceres, gran aficionado al cine y polemista; Carlos Alberto Seguí, quien todos los sábados y domingos nos reventaba el alma porque hablaba de lo que le interesaba: las connotaciones psicológicas de la película, y nosotros queríamos hablar de cine: movimientos de cámara, puesta en escena, valoración de los actores, del paisaje y del director.

¿Por cuánto tiempo más siguieron haciéndose cargo de la revista los cuatro fundadores y cómo comenzó a ampliarse el grupo?

Con Pablo Guevara incorporamos al segundo intelectual mayor que nosotros, los fundadores. Él va a ampliar y completar lo que siempre intuitivamente sentí que nos faltaba en nuestra visión del cine. Recuerdo que extrañamente un día, uno de esos viejitos -para nosotros- se levanta a favor nuestro y lo hace brillantemente. No sólo eso, el tema era una película de Preminger y él hablaba de este director como si se tratara de un dios. Después ya reunidos aparte nos preguntábamos quién sería ese zambito, bajito, intelectual que se ponía a favor nuestro, ya que usualmente no teníamos apoyo adulto. Ya para ese entonces Desiderio Blanco nos había dejado, no iba a las funciones porque dirigía el colegio de Chosica o estaba secuestrado en el Colegio San Agustín de San Isidro. Para nosotros era muy difícil rebatir los argumentos de intelectuales de peso, algunos de los cuales por añadidura respetábamos. Tanto Gustavo Gutiérrez -con quien nos era doloroso discutir- como Baldomero Cáceres o Seguí eran intelectuales brillantes, de sólida formación. No era pues sencillo, a veces perdíamos y salíamos renegando. Todo eso hizo que inmediatamente tomáramos contacto con Pablo Guevara -yo era de los más entusiastas en ampliar el núcleo inicial -quien además era izquierdista. Ese descubrimiento fue bastante raro. Para entonces ya nos estaban calificando de ultraderechistas por defender ese cine tonto de Hollywood, que como si fuera poco, alienaba a las masas y era reaccionario. Jerry Lewis era considerado un payaso estúpido. Los westerns, ¡Dios Santo! eran un elogio al séptimo de caballería, es decir, al peor de los colonialismos: el inglés, que había masacrado a todos los indios. Todo ello nos hacía sentir mal porque algunos de nosotros teníamos ideas social-cristianas -

para el momento eran las más progresistas que podíamos tener-. Estas poco a poco fueron evolucionando hacia un social-cristianismo ya teñido de marxismo y en mi caso de anarquismo. Renuncié totalmente a la religión.

Este señor se hizo amigo nuestro e inmediatamente lo incorporamos a *Hablemos de Cine*. Recuerdo que nos invitaba a su casa porque a diferencia de Desiderio Blanco, tenía un hogar. Es decir, se convirtió en una especie de modelo de padre para nosotros quienes psicológicamente somos personas muy especiales. En general los verdaderos cinéfilos siempre han sido personas marginadas o solitarias, lo que los chicos llaman «marcianos» y es que ni los más sensibles se dedican a ver cine con la intensidad del cinéfilo. Buñuel dice, en un artículo extraordinario escrito en los años 50, que el cine es como el sueño, tiene el valor del sueño. El cinéfilo posee esa comunicación mágica porque habla con las imágenes, ellas completan vacíos de su vida: la pareja que no tiene, las figuras que no están claras, etc. Es lo que en alguna medida explica, si se la ve en esa línea de interpretación, *La rosa púrpura del Cairo*, película sobre una cinefilia inconsciente, desde el punto de vista cultural, cuyo tema aborda el problema de una pequeña empleada común y corriente, pero de una sensibilidad particular que lejos de expresarse con el marido que sí es un bruto, consigue obtener un escape al introducirse en el mundo de la película al punto que el personaje sale de la pantalla deslumbrado por la cinéfila. Nosotros establecemos una relación semejante.

Por Pablo Guevara nos enteramos de que antes había existido el Cine Club de Lima. Por ese tiempo también conocimos a don Miguel Reynel. Ya estábamos constituidos y aunque no teníamos autoridad ya influíamos en gente joven.

¿Quiénes compraban la revista?, ¿cuál era su público?

Los amigos de Federico de Cárdenas entre broma y broma ya la compraban. El era amigo de gente de nota en la Católica: Santiago Pedraglio, los dos Zolezzi -Armando, el economista y Lorenzo; otro que me compraba siempre la revista y que sigue siendo un aficionado al cine es el actual director de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica, Salomón Lerner; también algunos de los lingüistas jóvenes, Rivarola, algunas veces. Había pues un cierto interés por el cine logrado.

La primera revista especializada en crítica cinematográfica que aparece en nuestro medio fue Hablemos de Cine, ¿hubiera sido posible su nacimiento sin la existencia de un cine clubismo que la sustentó?

El cine clubismo fue el fogón donde se forjó *Hablemos de Cine*, sin él no se entendería el fenómeno de la revista. Entre ambos se logró que se crearan nuevos movimientos paralelos de interés cinematográfico.

5.3 La fiebre del cineclubismo invade Lima

¿Organizó Hablemos de Cine algún otro cine club?

Al terminar el Cine Club de la Universidad Católica, en 1968, continuamos por algún tiempo con el cine club en el Champagnat hasta el momento en que nos peleamos con los curas. Luego se creó el Cine Club Imagen¹³. A partir de allí me volví una especie de volante dedicado a la venta de *Hablemos de Cine* en otros cine clubes. De este modo fui relacionándome con ellos al punto de llegar a conocer la historia de todos aquellos que funcionaron en el Ministerio de Trabajo¹⁴, por ejemplo.

¿Por ese tiempo también estaba funcionando el Cine Club del Museo de Arte?

Sí, nunca dejó de funcionar. Ha sido el cine club más estable de Lima, sólido como una roca, hasta que terminó en ese adefesio que es ahora la Filmoteca, aunque eso ya es una discusión aparte. En todo caso, yo vendía allí la revista y luego me enteré de que había un cine club en el Ministerio de Trabajo y fui a vender también allí. Yo me encargaba del sector Lima -siempre he sido un limeño acérrimo- y por eso perdí un poco el contacto con la fundación y la programación del Cine Club Imagen. En ello no intervine para nada como tampoco en lo que fue la continuación del mismo en el auditorio de la Iglesia Virgen del Pilar.

¿Era usual en los cine clubes organizados por ustedes que se presentara la película y luego se realizara un fórum o debate?

En una primera etapa, siguiendo el modelo de Desiderio Blanco, hacíamos presentación de películas y debate. Lo hicimos fundamentalmente en el Cine Club de la Universidad Católica y luego en el Cine Club Lumière, pero después nos cansamos. Nos aburrimos porque la discusión nunca se acababa: cuando pudimos reflexionar más adultamente

¹³ El Cine Club Imagen comenzó sus funciones en el segundo semestre de 1968 en el Auditorio de la Virgen del Pilar para reemplazar al Cine Club Lumière, cerrado luego que *Hablemos de Cine* dejara el local del Champagnat.

¹⁴ La primera institución que funcionó en el Auditorio del Ministerio de Trabajo fue la Cinemateca Universitaria del Perú en los últimos meses de 1964. Luego el Cine Club auspiciado por el Ministerio de Educación dirigido por Augusto Geu Rivera entre 1965-1966. En 1967, por algunos meses funcionó allí el Cine Club dirigido por Arturo Sinclair y Fernando de la Jara. Más tarde hubo un Cine Club dirigido por Nelson Coronel.

En la segunda mitad de 1972 el Cine Club de San Marcos hizo del Auditorio del Ministerio de Trabajo su local permanente hasta 1976.

nos dimos cuenta que mientras a nosotros nos interesaba apasionadamente el cine y secundariamente lo demás, al resto del público le interesaban las humanidades: los contenidos de las películas en lo que tocaba sus particulares intereses profesionales, humanistas porque generalmente los que iban y hablaban eran estudiantes de universidades en estas áreas o profesionales: sociólogos, antropólogos, curas, filósofos, gente ligada a la política. Todo esto devino en un conflicto tan grave que en algún momento tuvimos que terminar - con mi opinión en contra - con las presentaciones. Lo primero que murió fue el debate porque se prolongaba y finalmente se quedaban seis o siete locos, cinco de *Hablemos de Cine* y dos opositores o dos despistados. Incluso iban señoras nostálgicas que no entendían nada. En consecuencia, los debates murieron naturalmente por inanición, por cansancio y sobre todo porque no tenía sentido que los verdaderamente interesados en cine nos reuniéramos allí. Mejor era que nos fuéramos al café Haití a conversar entre nosotros. Nos íbamos porque nos botaban del Champagnat y seguíamos discutiendo sobre la película. Entonces hacíamos el debate, pero entre los miembros del grupo y alguno otro que se sumaba.

¿Quiénes participaban en esas reuniones?

Nos reuníamos: Isaac León, Federico de Cárdenas, Carlos Rodríguez Larraín, Juan M. Bullitta, Pablo Guevara, a veces Miguel Reynel, otras Desiderio Blanco y ocasionalmente alguno que otro que caía por allí. Después ya preferíamos conversar entre la gente que estaba más interesada en el fenómeno: a Reynel sí le interesaba verdaderamente el cine aunque no coincidía plenamente con nosotros; Pablo Guevara estaba con nosotros, incorporado a *Hablemos de Cine* y los demás éramos los de la casa, los jóvenes, hijos de papá que vivíamos de nuestras propinas. Ninguno de nosotros era hijo de pitucos, éramos clase media. Realmente la pasábamos allí tomando cafés, coca colas y tortas hasta muy tarde. Ya era un sitio de bohemia, comenzaba a ser lo que luego llamó Guillermo Thorndike *El discreto encanto de la burguesía*. Este sitio era peña de la gente más o menos pensante, de la burguesía intelectual de toda gama, desde la izquierda hasta la derecha, todo trasladado a Miraflores. En un momento de sectarismo o en una feliz iluminación de periodista Thorndike, quien era director de *La Crónica* entonces, le puso ese nombre y tiene que ver porque el tema de la película de Buñuel es sobre unos burgueses que tratan de comer y no pueden.

¿Había además de Uds. otros grupos que organizaran este tipo de actividad cine clubística?

Sí. El más viejo e interesante de los grupos que funcionó en el Cine Club del Ministerio de Trabajo fue uno conformado por Fernando de la

Jara, pintor conocido, muy idealista, ahora residente en Nueva York, quien luego formó una escuela en libertad, Los Reyes Rojos. De la Jara en ese cine club estuvo aliado a gente de la misma generación que nosotros, verdaderamente interesada en el cine, pero desde una perspectiva distinta a la nuestra; los otros miembros fueron Arturo Sinclair ¹⁵ y una chica, posiblemente Miriam de Sinclair, su ex-esposa. Allí, al ir a vender la revista choqué con cierta resistencia. Ellos daban películas que obedecían a una línea diferente a la que nosotros sosteníamos. A este grupo le interesaba el lado plástico del cine, su aspecto visual; consideraba que el cine no debía ser realista, chato, narrativo, sino que debía trascender estas formas. Fue una generación beatnik, ligada a la vanguardia de la cultura norteamericana. Arturo Sinclair -me consta que es un tipo genial- tenía una cultura muy norteamericana, era fanático de los comics norteamericanos de vanguardia, de los años 50 ó 60, es probable que supiera mucho de rock, conocía profundamente a los Rolling Stones y a los Beatles. Estoy seguro que adoraría la película de Pink Floyd, *El Muro* que es el tipo de cine que él posteriormente hizo en sus cortos. Sobre esto queda testimonio de polémica en *Hablemos de Cine* en «Diálogo de sordos», una entrevista con Arturo Sinclair hecha por el grupo de la revista.

¿Y era esa la línea que seguían en su programación?

Como no tenían a la mano el cine ideal que perseguían, lo que daban para darnos la contra era el Free Cinema inglés ¹⁶ y lo defendían sobre la Nueva Ola francesa ¹⁷ que era nuestro caballito de batalla; porque la

¹⁵ Arturo Sinclair (México, 1945). Cineasta actualmente radicado en los Estados Unidos. Durante la década del setenta realizó en el Perú una serie de cortometrajes que lo diferenciaron de sus colegas por su particular sentido estético trabajado de una manera experimental: virando el color, empleando diversos lentes o alterando el montaje. Su independencia lo llevó a no condicionar su arte a las exigencias de la COPROCI. Sus cortos más conocidos son: *Eguren y Barranco* (1974), *Agua Salada* (1974), *El tul* (1974), *Sísifo* (1974) y *Jay* (1974).

¹⁶ Free Cinema inglés. Es la vertiente cinematográfica del polémico y realista movimiento literario inglés de los «Angry young men» (jóvenes airados). Empezó como un cine de cortometraje en 16 mm de franca rebeldía contra el conformismo y los aires de la producción cinematográfica comercial británica de mediados de los 50. Sus temas son la vida cotidiana y las preocupaciones populares. Se les considera herederos directos de la Escuela documentalista inglesa de los 30. Sus principales representantes son: Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson.

¹⁷ Nouvelle Vague: Se denomina «Nueva ola» al movimiento cinematográfico francés de finales de los 50 y principios de los 60. Al inicio fue tan solo una actitud de jóvenes críticos a través de revistas como *Cahiers du cinéma* que abo-

Nueva Ola era de nuestros maestros, los críticos del *Cahiers du Cinema*, aquellos que sí habían comprendido que el cine era puesta en escena y autor-director.

¿Cuánto tiempo estuvo el grupo de Arturo Sinclair y Fernando de la Jara en el Cine Club del Ministerio de Trabajo?

Su experiencia no sé si llegó a durar un año. Tampoco puedo precisar el año, pero debió ser el 65 ó 66 porque recuerdo haber ido a vender la revista aún mimeografiada y después, la revista impresa. Arturo luego se hizo muy amigo de los hermanos Maysles¹⁸, dos documentalistas de la Escuela de Cine Directo en Nueva York. Era gente que había fumado marihuana, gente muy bohemia. El me contó que tenían botada en su cuarto una película larguísima sobre Cuba. Cuando ningún norteamericano se atrevía a ir a Cuba, los Maysles lo hicieron y filmaron una película sobre Fidel Castro.

¿Quién se hizo posteriormente cargo del Cine Club del Ministerio de Trabajo?

Un señor muy raro tomó la posta, se llamaba Augusto Geu, era musicólogo, profesor de la Escuela de Música. El, con una visión empresarial pero inteligente, amplió la programación. Moviéndose como una ardilla por todas las distribuidoras logró hacer un cine club de mucho éxito. Incluso llegó a descubrir una obra maestra al rebuscar las películas, una película extraordinaria llamada *Freaks* (Fenómenos). Se trataba de una película sonora de 1932 de Tod Browning, una de las obras maestras del cine hablado norteamericano. Con criterios más comerciales, Geu quería las películas baratas y raras; eso nos reventaba porque lo cambió todo. Nosotros habíamos querido hacer ciclos de directores como Preminger o Howard Hawks y defender la política de autores, pero teníamos pocas películas y el público no iba a nuestros cine clubes. Cada vez iba menos gente al Imagen que a los cine clubes del Ministerio de

gaban por la búsqueda de nuevas formas de expresión cinematográfica, pero luego giran a la realización. El denominador común es su amor por el cine, su pasión por los realizadores americanos anti-intelectuales y la construcción de una nueva gramática cinematográfica. Sus principales representantes son: J.L. Godard, F. Trauffaut y C. Chabrol.

¹⁸ Albert y Joseph Maysles: Realizadores norteamericanos de tendencia documentalista. Formaron parte del «cine directo» de la Escuela de Nueva York de los sesentas y setentas conjuntamente con Richard Leacock, D.A. Pennebaker y Shirley Clark. Su temática abordó tanto el campo social y político como el musical, sobre todo a nivel de representación de los movimientos beat y hippie.

Trabajo, aunque hiciéramos ciclos de realizadores tan famosos como Becker, Renoir y Buñuel. Ellos en cambio tenían una programación ecléctica, mucho más bandida y hábil para llegar al público en general. Por aquella época yo me quedaba a ver las películas que daba Geu. Ya no tenía tiempo de ir a mi cine club, me había aislado vendiendo la revista. Veía las películas gratis porque vendía adentro y lo hacía agresivamente, peleando con la gente: había quienes no me compraban, como Armando Robles Godoy, y yo les pasaba la revista por la cara. No me importaba, la ofrecía. Les decía: «Número dedicado a Howard Hawks». Esa carátula fue famosa: a pedido mío sacamos la fotografía de John Wayne tirado en el suelo disparando en *El Dorado* (en esa época ya estaba con cáncer al pulmón).

¿Quién vino después de Augusto Geu?

Atilio Bonilla. Un fenómeno muy interesante en el cine club. Hicido estrecho colaborador suyo. Militante y fuerza de choque del Partido Comunista, Atilio Bonilla era una persona más interesada en la política que en otra cosa. Pero nosotros siempre andábamos detrás de toda la gente que hacía un cine club porque venían a pedirnos información al local que teníamos en la Plaza Francia. Competíamos con el Centro de Orientación Cinematográfica donde habían recurrido antes y luego dejaron de ir, y es que nosotros ya teníamos también una biblioteca, teníamos nuestras revistas. Entonces nos enteramos que en el Paraninfo de San Fernando se organizaba un cine club de 16mm. dirigido por Atilio Bonilla con una programación que no correspondía a criterio alguno sino a una habilidad. El, en mi opinión, es la segunda persona más importante en el cine clubismo peruano. Con todos sus defectos era una persona muy activa, movía las distribuidoras y programaba películas norteamericanas, un poco también porque yo me metí y le aconsejaba qué programar. Además recurría a las embajadas soviética y checoslovaca donde tenía amigos. Hacía entonces una mescolanza, lo que ahora llamamos el combinado: cuando uno va a un restaurant y le sirven frijoles con tallarines, arroz y una papa a la huancaína encima. El combinado peruano es la consecuencia del subdesarrollo. A arreglárselas, como se dice. Es la informalidad, el achoramiento. Este cine club se inició allí y después pasó al Ministerio de Trabajo.

¿Cuál fue tu participación allí?

Asesor de programación. Amigo de Atilio Bonilla y enemigo al mismo tiempo. Nos hemos amistado y peleado veinte mil veces porque terminé haciendo las presentaciones en el Ministerio de Trabajo durante años, tiempo en el que me vi obligado a lidiar con la programación y con la gente a la que le decía: «¿Por qué vienen a ver esta película de Fellini

que es un adefesio?» Liberado ya de la tutela católica y a pesar de la dictadura militar, y de que Atilio Bonilla me decía que había que tener cuidado, logré imponerme para influir en la programación. Fue en ese cine club y en los cine clubes de San Marcos donde se dio todo el cine documental cubano, todas las películas sobre el golpe de Allende, cuando ya la dictadura de Velasco torcía hacia la derecha obligada por las circunstancias. Era una programación muy amplia y se exhibió todo lo que se pudo de cine latinoamericano, unos insoportables documentales chinos de la época anterior a Deng-Siao-Ping y coreanos, por las amistades y relaciones que tenía Bonilla con esas embajadas. También se pasó cantidad de cine de muchos otros países. El efecto de este trabajo lo vi años más tarde cuando por motivos de salud llegué al hospital «Hermilio Valdizán», allí los médicos me conocían -era un loco intelectual y conocido -. Esto se explica porque los médicos, que se encontraban ejerciendo sus primeros años en psiquiatría, habían ido al Cine-Arte de San Marcos y me habían escuchado hablar de cine. Por eso me tenían estima y aprecio. Lo mismo ocurre con gente a quien aún encuentro en la calle y me conoce. Creo haber sido quien más películas ha presentado en Lima. No creo que haya habido un presentador de películas -yo no las he contado- que tenga el record de presentaciones verbales que yo tengo.

Otra cosa de la que me siento orgulloso es de haber peleado con Atilio para que las películas del cine club no tuvieran censura. Sostuve que no importaba si algunos adolescentes de 13 ó 14 años por traviesos fueran a ver *Fellini Satiricón* aunque no les interesara porque de repente a partir de allí se interesaban por el cine y si esto no ocurría, a la siguiente película que pudiera ser de Bergman u otro se iban a ir. No había entonces que tener criterio moralista. Me jacto, pues, de haber impuesto en los cine clubes de Lima la idea de que ningún adolescente debía sentir que hacía algo prohibido cuando se acercaba a comprar su entrada para ver alguna película. Por cierto que los chicos iban a veces porque querían ver calatas. Hablo de fines de los años 60, cuando todavía no había el cine porno del que gozamos ahora, menos aún Betamax, ni se vendía con tanta libertad *Playboy* en los puestos de periódicos.



El único largometraje nacional filmado y estrenado en la década del 50 fue *La muerte llega al segundo show* (1958) realizada por el español José María Roselló.
(Foto: APIS, *Revista Cultura Peruana*)

Entre los periodistas que difundieron y cultivaron la curiosidad cinemera entre los años 50 y 60 está Pepe Ludmir quien tuvo su programa radial "Charlas de cine" emitido por Radio Panamericana .

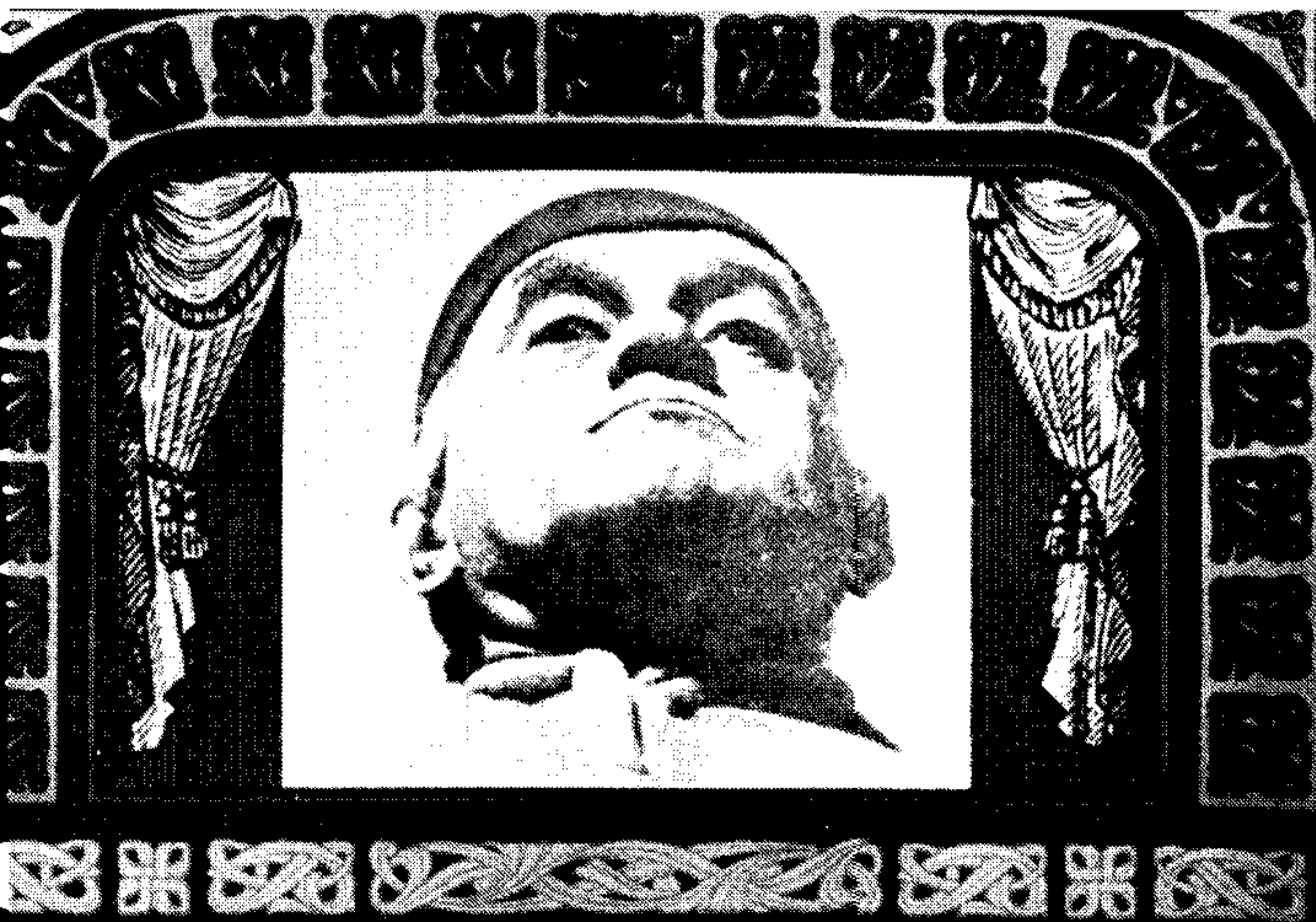
(Foto: Archivo François Guzmán)





Miguel Reynel Santillana,
fundador de la Cinemateca
Universitaria y activo difusor
de la cultura cinematográfica
en el Perú.

(Foto: Cortesía Miguel
Reynel)



Afiche de
programación
de la
Cinemateca
Universitaria
en el
Auditorio del
Ministerio de
Trabajo.
(Foto: Archivo
CEDOC)

1 - Lunes 9 de Setiembre
SESION DEDICADA A LOS PRIMITIVOS
George Méliès, Ferdinand Zappa
Film D'Art: El Asesinato
del Duque de Guisa
La Dama de las Camelias,
con Sara Bernhardt
Juana de Arco
2 - Lunes 16 de Setiembre
SERIES COMICOS Y DIBUJOS ANIMADOS
Andre Roussé, Max Lindor
Ernie Cohn, Max Fleisher
3 - Lunes 23 de Setiembre
El Pez y la Coda de Oro
Bubu y Gai

CINE

Vida y Muerte de un Extra de Hollywood
de Robert Florey
Agonia de un Excmo. de Charles Sauter
4 - Lunes 30 de Setiembre
HOMENAJE A CARL THEODOR DREYER
Las Páginas del Diario de Sarah (1920)
5 - Lunes 7 de Octubre
HOMENAJE A CARL THEODOR DREYER
La Pasión de Juana de Arco (1928)
6 - Lunes 14 de Octubre
Rene Nossling la Libertad
de René Clair (1931)



Desiderio Blanco López, pionero de la crítica cinematográfica en el Perú y padre espiritual del equipo fundador de la revista *Hablemos de cine*.

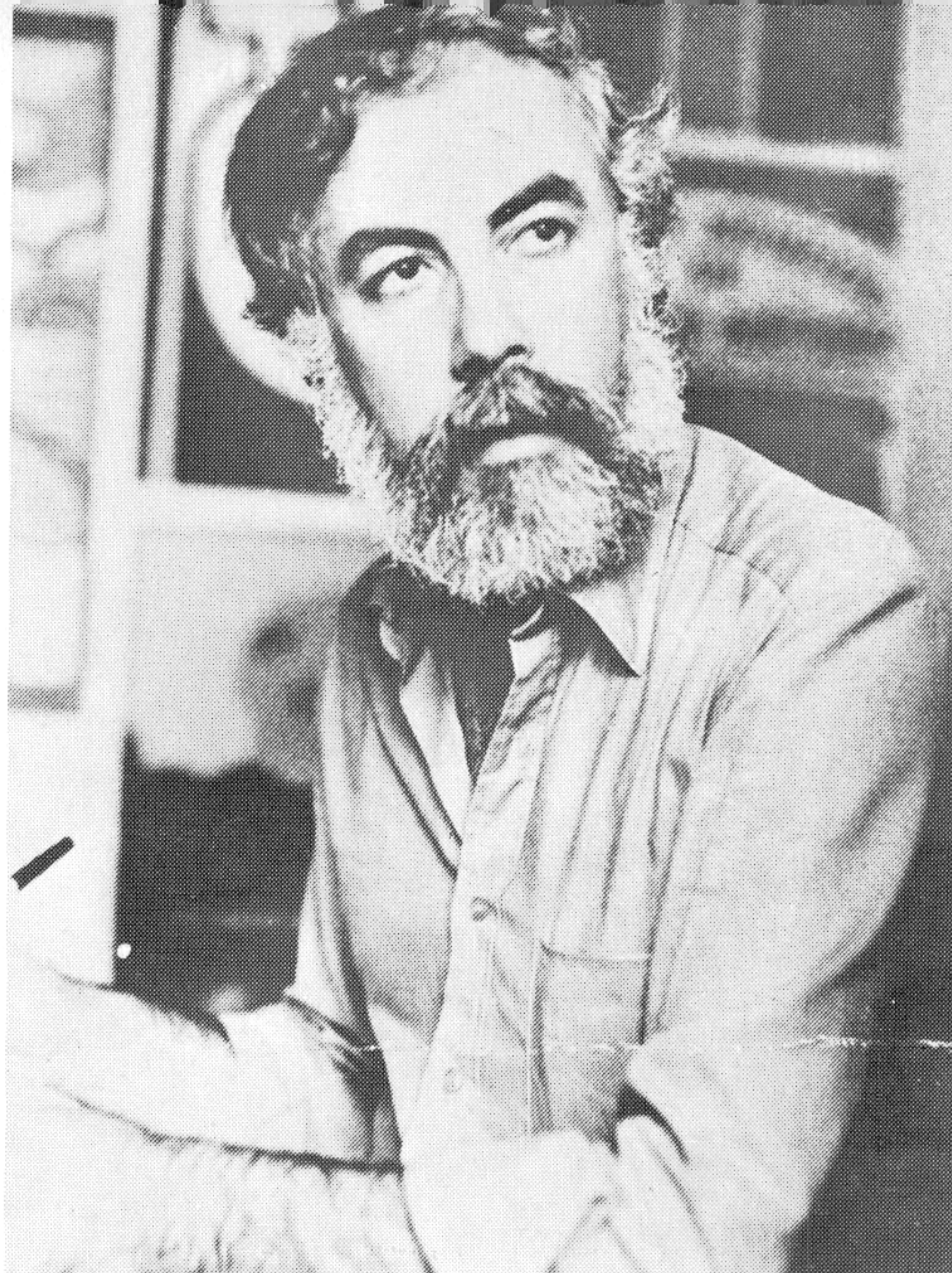
(Foto: Archivo CEDOC)



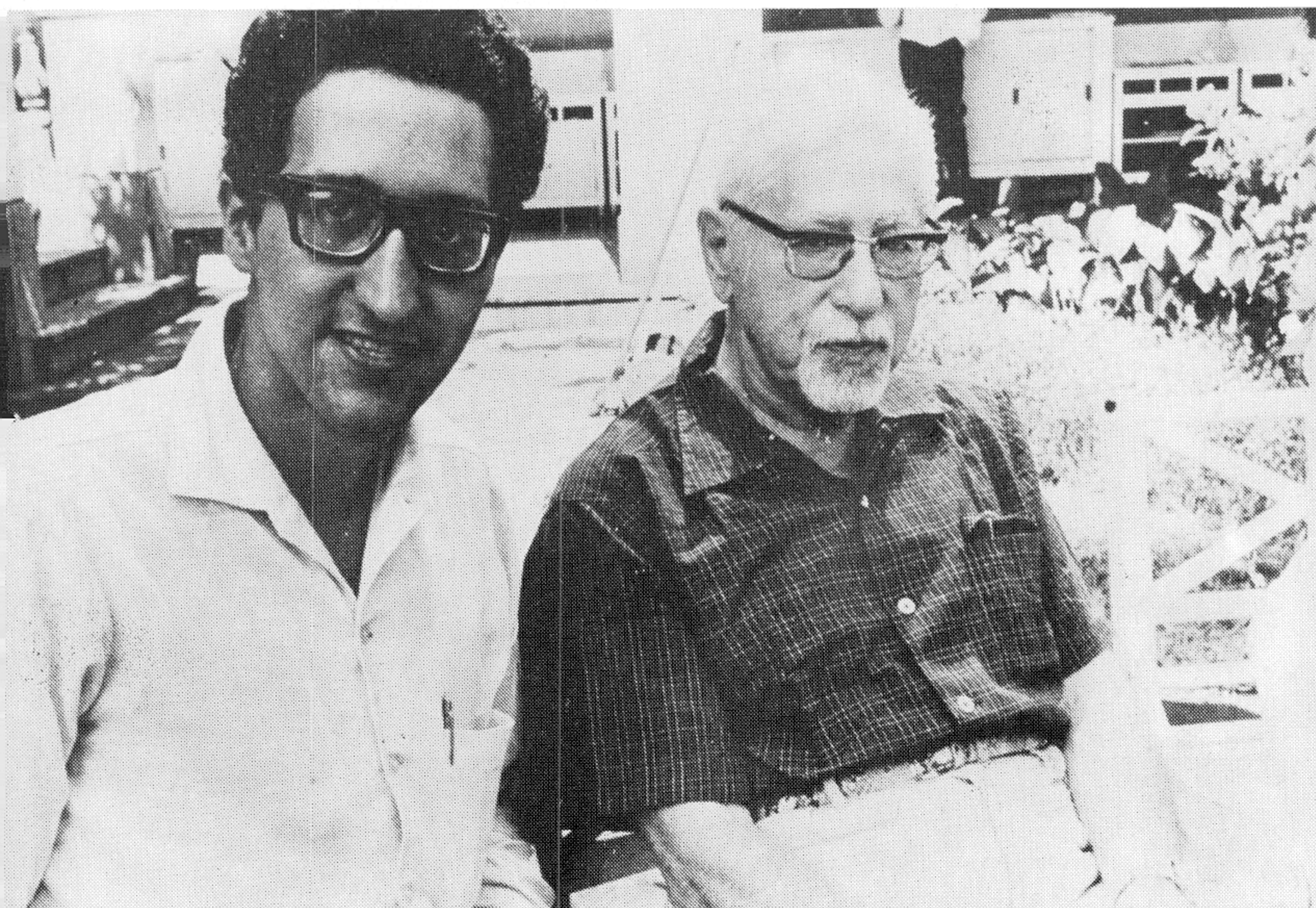
Grupo fundador de *Hablemos de cine* (1965). De izquierda a derecha: Juan Bullitta, Federico de Cárdenas, Desiderio Blanco López, Isaac León Frías, un amigo del grupo (Marino Molina) y Carlos Rodríguez Larraín.

(Foto: Archivo *Hablemos de cine*)

Isaac León Frías,
director durante 21
largos años de la
prestigiosa revista de
crítica
cinematográfica
Hablemos de cine.
(Foto: Archivo
Hablemos de cine)



Federico de Cárdenas entrevistando a Joseph von Sternberg en
Río de Janeiro.
(Foto: Archivo *Hablemos de cine*)



Fray José Mojica y
Juliancito Bravo en el
folletín religioso
Seguiré tus pasos
(1967), coproducción
peruano-mexicana.
(Foto: Archivo F.
Guzmán)



Gloria María Ureta
en *Tres vidas* (1967)
de Aquiles Córdova
tildada por la crítica
como una muestra
del infracine
nacional.
(Foto: Archivo F.
Guzmán)





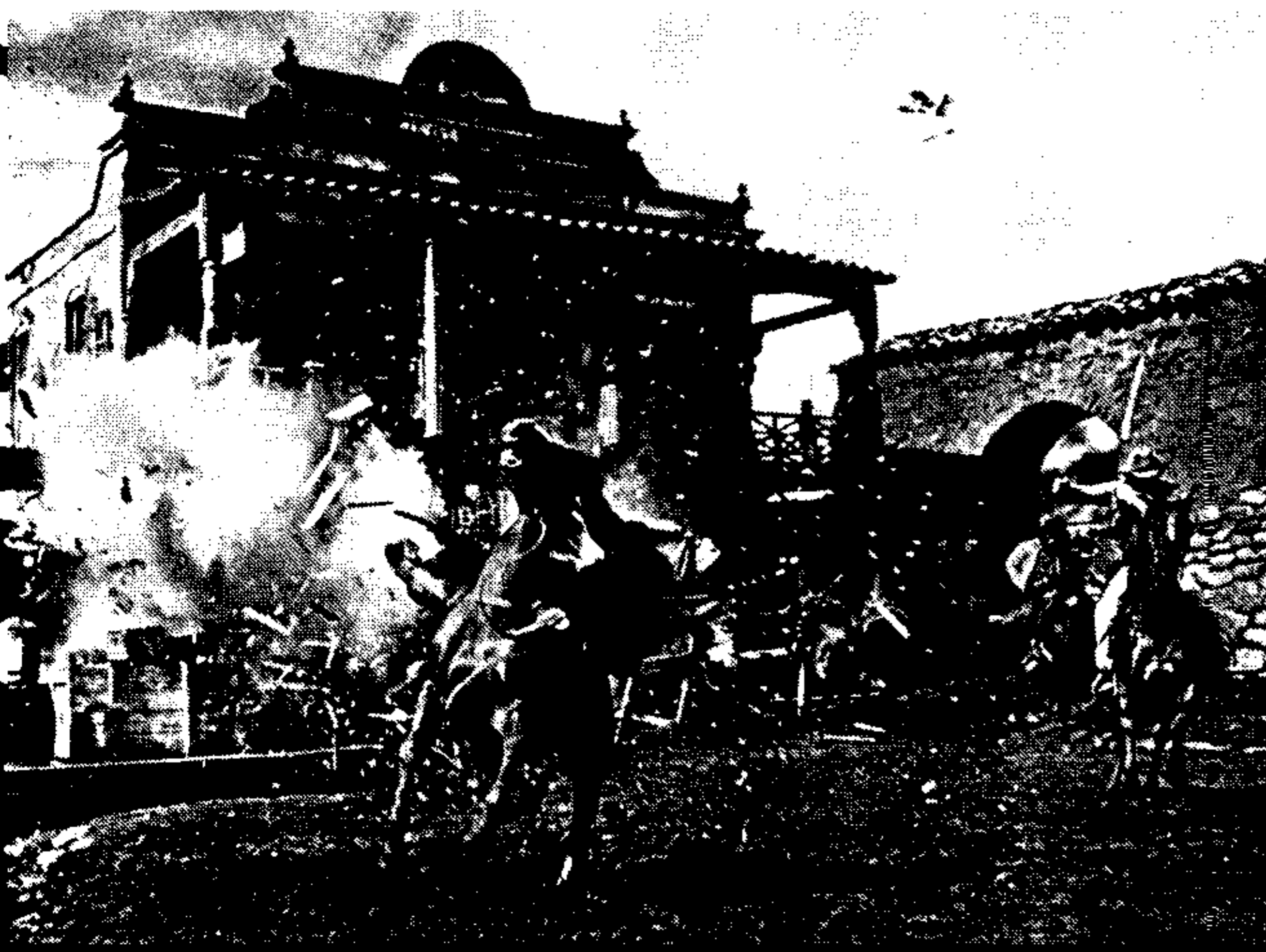
Orlando Sacha en *Interpol llamando a Lima* (1969) del argentino Orlando Pessina. Filme insignificante y desprovisto del más mínimo oficio filmico.
(Foto: Archivo F. Guzmán)



A pesar de ser estrenada en 1973 *De nuevo a la vida* de Leonidas Zegarra pertenece todavía a ese grupo de películas peruanas marcada por la impotencia creadora del mal cine previo a la ley 19327.
(Foto: Archivo F. Guzmán)



En 1965 desde el lejano Japón, llega Susumu Hani -uno de los más prolíficos cineastas de la nueva ola japonesa- a filmar *Amor en los andes* (*Andesu no hanayome*)
(Foto: Archivo F. Guzmán)



El paisaje peruano parece que también interesó a los norteamericanos, *The last movie* (1971) del contestatario Dennis Hopper, es el único western filmado en tierras peruanas y con indígenas de la localidad de Chincheros (Cuzco).
(Foto: APIS, revista *Show*)

Capítulo 3

De los fotógrafos documentalistas del sur andino a la "Escuela cinematográfica del Cuzco": una valiosa experiencia de cine regional

Auténtico y valioso pionero del cine nacional de los cincuentas, nacido en el Cuzco el 2 de enero de 1924, Manuel Chambi tuvo sus primeros contactos con el arte cinematográfico asistiendo en Buenos Aires (1952) al cine club Gente de Cine. Durante su estancia en Argentina cursó estudios de arquitectura, pero al volver a su tierra natal se inició en el quehacer cinematográfico filmando escenas de la fiesta del Corpus Christi en 1955 y meses más tarde fundó el Cine Club Cuzco, cuna de la corriente más importante de la cinematografía regional, conocida ampliamente como la «Escuela del Cuzco».

Ganador de varios premios en diversos festivales internacionales, fue invitado a exhibir sus películas en la URSS, la República Popular China y en muchas otras partes más. En 1964 estuvo becado por el Centro Experimental de cine de Roma. En 1967 fue profesor de cine en la Universidad Nacional de Ingeniería y en 1968 participó en la fundación del Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima.

Además de su pasión por el cine ha realizado numerosos trabajos de investigación, charlas y exposiciones en torno a la vida y obra de su padre, el fotógrafo Martín Chambi. Entre su obra cinematográfica, ordenada por año de producción, tenemos: *Corpus del Cuzco* (1955), *Toros con cóndores* (1956), *Las piedras* (1956), *Carnaval de Kanas* (1956), *Lucero de nieve (Qoyllur Ritti)* (1957), *Chumbivilcas* (1957), *La fiesta de las nieves* (1959), *Noche y alba* (1959), *Chincheros* (1961), *Navidad en el Cuzco* (1961), *Ayaviri* (1961), *Macchu Picchu* (1962), *Estampas del carnaval de Kanas (Los invencibles de Kanas)* (1963), *Ukuku* (1964), *Realidad I* (1968), y *El abigeo* (1971-1972) entre los más conocidos.

Manuel Chambi falleció el 24 de noviembre de 1987 dejando inconcluso su único largometraje *El abigeo* (1971) el cual filmó con sus alumnos de la Universidad de Lima.

La entrevista fue realizada poco antes de fallecer Manuel Chambi, como parte de una investigación sobre la historia del cine clubismo en el Perú.

6.1. La bohemia cuzqueña se reúne: Fundación del Cine Club Cuzco

¿En qué año nació el Cine Club Cuzco y cómo fue este movimiento?

Bueno, primero habría que hacer un poquito de historia. Cuando yo estudiaba arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, los cursos estaban muy relacionados con el arte y me interesó mucho el cine. Entonces me inscribí en un cine club llamado Gente de cine¹. Funcionaba en un cine del centro de la capital. Estaba manejado por intelectuales y artistas quienes presentaban películas de gran nivel. Allí aprendí a ver los clásicos del cine francés, alemán, e incluso algunas películas latinoamericanas, muy pobres por entonces. Estoy hablando del año 1952. Al terminar arquitectura, en 1953, regresé al Cuzco, pero antes vine a conocer Lima y me di cuenta del panorama cultural que había en el país. En el Cuzco trabajé un par de años como arquitecto, después me fui desilusionando de mi profesión y empecé a volcarme hacia el cine. Inspirado por este cine club de Buenos Aires y con todo ese bagaje cinematográfico que traía, fundé el Cine Club del Cuzco en diciembre de 1955.

¿Cómo estuvo organizado el Cine Club?

Estructuralmente se basaba en una organización con muchos socios, motivados por el que habla y otros amigos, con la finalidad de visualizar, apreciar y debatir las imágenes cinematográficas. Contábamos con películas que nos prestaban las embajadas, algunas notables, como las de Eisenstein, por ejemplo. Esta organización tenía aproximadamente 150 socios que para entonces -1955, en el Cuzco- era bastante.

Se hizo los estatutos y se programaron asambleas para reunir a los socios, todos aportaban una cuota mensual de 10 soles. Con eso financiábamos la exhibición de películas. Además había cupones que se vendían por muy pocos soles y permitían ver cuatro películas al mes. En cada película que exhibíamos hacíamos una presentación y propiciábamos un debate.

¹ *Gente de Cine*. Fundado en 1942. Fue el primer Cine Club de vida estable y fructífera que existió en Buenos Aires. De él surgiría luego la Cinemateca Argentina.

¿Quiénes estuvieron con Ud. impulsando este Cine Club?

Aparte de mi hermano Víctor Chambi² y mi hermana Julia estaban algunos amigos como Eulogio Nishiyama -camarógrafo cuzqueño- y artistas plásticos e intelectuales como el pintor Béjar, otros profesionales, sobre todo abogados que nos ayudaron en la parte organizativa y jurídica de la institución. Uno de ellos ha sido diputado varias veces por Acción Popular, me refiero al diputado Rodolfo Zamalloa quien hizo los estatutos del cine club. Otros amigos que también participaron fueron Juan Hugo Pardo, Pila de Tupayachi, los ingenieros Yépez y Ugarte. Apellidos hay muchos, pero creo que no viene al caso. Por ahí también cayó un muchachito pintor, Luis Figueroa, a quien yo inicié en estas labores de cine club y también en la carrera del cine.

¿Dónde funcionaba el Cine Club?

Funcionaba en locales prestados. Ibamos mudándonos continuamente, pero principalmente nos reuníamos en la Sociedad de empleados la cual nos prestó bastante tiempo su local. Otras veces en el taller de fotografía de mi padre³ que era bastante amplio e incluso hicimos uso de las instalaciones del Club Cuzco.

¿Quiénes se encargaban de las presentaciones en el Cine Club?

Generalmente los tres que estábamos allí principalmente: Nishiyama, yo o mi hermano Víctor.

¿Seleccionaban las películas con el criterio de organizar ciclos por autores o por nacionalidades?

Por países, claro. Pero no disponíamos de mucho material. Era muy difícil llevar hasta el Cuzco un material tan rico. Sin embargo, algo se hizo.

² Víctor Chambi. Fotógrafo aficionado al cine. Fue corresponsal del diario *La Prensa* de Lima. Codirigió junto a su hermano, Manuel, algunos cortometrajes.

³ Martín Chambi. Posiblemente el más conocido y reconocido fotógrafo peruano. Trabajó desde 1920 hasta 1973, año en que murió. En 1917 recibió su primer premio en un concurso del Centro Cultural de Arequipa poco antes de abrir su primer estudio fotográfico en Sicuani. En 1971 fue designado «patrón» de la primera promoción de fotógrafos profesionales en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Lima.

¿De dónde obtenían el material?

Principalmente de algunas embajadas y luego de algunas distribuidoras comerciales; también del SODRE ⁴, de la Cinemateca de Río de Janeiro, en fin, de algunos países vecinos. Era muy difícil conseguir películas, pues había una cierta desconfianza por parte de las cinematecas porque ciertas instituciones devolvían las películas tardíamente o en malas condiciones, por eso no prestaban mucho.

¿Contaban con un proyector propio?

No, trabajábamos con un proyector prestado. Generalmente de algún amigo o del Instituto Cultural Peruano Norteamericano que ya existía por ese entonces.

¿Hacían proyecciones en el exterior, en la calle?

Sí, para los campesinos. También en algunas instituciones como sindicatos de trabajadores o de empleados. Teníamos un plan de difusión social. La idea era no quedarnos en un solo local sino abrirnos al público.

¿Cómo era su relación con el público campesino?

Nosotros no podíamos viajar con el proyector hasta esas comunidades tan lejanas y de difícil acceso, pero a veces lográbamos que ellos vinieran. Por ejemplo, cuando había concentraciones de campesinos en el Cuzco aprovechábamos para invitarlos a ver las películas y se sentían realmente maravillados ante su propio espectáculo.

En el Perú no ha habido Cine Clubes militantes, pero Ud. diría que hubo una corriente ideológica alrededor del Cine Club Cuzco, ¿había una ideología compartida entre las personas que lo fundaron? ¿Cuáles eran sus objetivos?

En realidad en un inicio los objetivos eran eminentemente culturales. Todos los socios del cine club eran de distinta ideología, de distinta posición social: había profesionales de la burguesía cuzqueña; profesionales de clase media; estudiantes; pintores -quienes por lo general eran de una ideología de avanzada, según ellos de izquierda- e intelectuales

⁴ SODRE: Son las siglas de un organismo uruguayo llamado Sistema Oficial de Difusión Radio Eléctrica, que empezó a funcionar a principios de los años cincuenta como un movimiento orgánico de cine club. Celebraba festivales de cine, conseguía y archivaba buenas películas y sobre todo apoyó la labor de cine club por casi toda América Latina. El Perú fue uno de los beneficiados de su heroica y loable labor.

en general. Había de todo, pero lo que interesaba fundamentalmente era el aspecto cultural, motivar a la gente hacia las vivencias de las imágenes, eso fue lo interesante del cine club porque la gente estaba acostumbrada a ver únicamente cine común y corriente: western americano, cine mexicano, argentino o melodramas folletinescos. El cine como arte no existía para el público cuzqueño.

¿Recuerda Uld. algunas películas o ciclos importantes que hayan exhibido?

Cómo no. Justamente en la inauguración del Cine Club que fue el 27 de diciembre de 1955, en homenaje al 60º aniversario del nacimiento del cine proyectamos la película *Los hijos del paraíso* de Marcel Carné, una gran producción francesa, extraordinaria. Luego hemos hecho varios ciclos de cine alemán, japonés, italiano, ruso, hemos exhibido películas de Eisenstein, por ejemplo.

Uld. prometió contarnos algo anecdótico sobre el Cine Club Cuzco.

Por el año 60, recibimos una película china, la primera que llegó al Perú. En esa época no había embajada; pero había una distribuidora que traía películas del mundo socialista. El título era *La jugadora de basquet número cinco*, a colores, con subtítulos en castellano. Era una película de una factura no muy bien lograda- porque el cine chino estaba en sus inicios- pero bastante agradable como espectáculo y con cierto mensaje social. La programamos en la función del cine club. Dicho sea de paso, las funciones del cine club eran después de la función de noche. Me acuerdo que era en enero, un día en que caía una lluvia torrencial. Con sorpresa vimos que la gente se venía mojadita desde pueblitos como San Sebastián que dista 5 km. y de otras parroquias lejanas, donde había que atravesar calles sin ninguna protección de aleros, entraban al cine y dejaban su colaboración. Había una bolsa y pagaban ahí dos soles, tres soles, lo que pudieran. Acudió mucha gente campesina y proletaria, junto con los señores de la sociedad cuzqueña y señoras que iban en su carro. Fue una cosa impresionante. El cine se llenó totalmente. Si tenía capacidad para setecientas personas, había ochocientas. Salieron del cine a la una de la mañana, la lluvia seguía -porque a veces en el Cuzco llueve 24 horas seguidas- y se fueron así hasta sus casas. Algo sorprendente.

6.2. De cineclubistas a realizadores

¿Se exhibía cortometrajes, películas peruanas? ¿Qué relación tenían con la actividad cinematográfica nacional?

En esos años casi no había películas peruanas. Más bien varios años atrás se produjeron esos famosos largometrajes como *Gallo de mi galpón*,

De carne somos, *La bailarina loca*⁵, etc. Por entonces sólo había algunas producciones muy esporádicas como *La muerte llega al segundo show*⁶, una producción terrible, lo más horrible del cine peruano, se exhibió en algunas ciudades de la sierra y en el Cuzco con muy poco éxito. Nosotros combatíamos ese tipo de cine.

Nos dimos cuenta que la función de un cine club no estaba únicamente centrada en difundir el cine, sino en producirlo. De allí que utilizando mis conocimientos -porque soy autodidacta de la fotografía, de la arquitectura, del arte- me volqué a hacer películas documentales en un principio. Es así que en junio de 1955 realicé mi primer cortometraje en color llamado *Corpus del Cuzco*⁷. Es sobre el Corpus Christi que se realiza en la Plaza de Armas, una procesión de los santos de todas las parroquias. En realidad es una fiesta pagana, donde concurre gente de todo tipo. Esta procesión es una transposición de la antigua fiesta de los incas, en la cual se realizaba también la procesión de momias con andas. Los españoles la convirtieron en una procesión de santos. La gente que va es pagana en el fondo, rinde culto a las imágenes comiendo, tomando, bailando, emborrachándose, haciendo escenas de amor. Me interesó esto y filmé un documental sobre ello.

¿Eso fue antes de la aparición del Cine Club Cuzco?

En ese entonces ya estaba en formación el cine club. Esta película fue mi primera experiencia, no sólo desde el punto de vista de la imagen sino también desde el montaje. Trabajé solo con mi familia. Como un artesano hice de todo: grabé la música, el ruido ambiental e incluso hice el montaje. Luego propuse al administrador de un cine exhibir esta

⁵ *Gullo de mi galpón* (1938). Película peruana producida por Amauta Films, dirigida por Sigifredo Salas. Con: Oscar Ortiz de Pinedo, Gloria Travesí, José Luis Romero, etc.

De carne somos (1938). Película peruana producida por Amauta Films, dirigida por Sigifredo Salas. Con: Trini Delor, José Muñoz, Esperanza Ortiz de Pinedo, Hermanas Travesí, Edmundo Moreau, etc.

La bailarina loca (1937). Película peruana producida por Amauta Films, dirigida por Ricardo Villarán. Con: Carmen Pradillo, Pepe Soria, Alex Valle, Alejo López, etc.

⁶ *La muerte llega al segundo show* (1958). Largometraje nacional producido y dirigido por José María Roselló. Actuaron Elías Roca Mara, Miguel Gómez Checa, Daniel Muñoz de Baratta, entre otros.

⁷ *Corpus del Cuzco* (1955). Cortometraje nacional, en color, 16mm, 10 minutos de duración. Dirigido por Manuel Chambi. La cinta registra la fiesta religiosa del Corpus Christi. Ganó Mención Honrosa en la categoría Etnológica Folklórica, en el III Festival Internacional de Cine Documental SODRE-Montevideo, Uruguay, 1958.

película en 16 mm. Me dijo: «Eso es imposible, no tenemos proyector». Entonces realicé la experiencia de poner un proyector en la caseta y conectar la grabadora al amplificador y funcionó muy bien. Así, en el mes de julio este corto se exhibió durante dos semanas con una película mexicana, cuyo nombre no me acuerdo. Cobramos un sobrepago de un sol y tuvo un éxito rotundo de público. El cine se abarrotaba de gente de todo tipo, sobre todo de clase popular. Realmente fue impresionante el éxito popular que significó esta primera película. La función se realizó en un cine que existe todavía: el Colón.

¿Después de la fundación del Cine Club se hicieron más películas con los otros organizadores?

Así es. Después del éxito del *Corpus del Cuzco*, planeamos otras. Dicho sea de paso, yo trabajaba como arquitecto y ganaba regular dinero, con el cual financiaba todo. Realizamos una película en las alturas del distrito de Descanso, a 4,000 metros, *El carnaval de Kanas*⁸, sobre una gran fiesta campesina, un carnaval en los nevados donde la gente es muy recia, muy altiva. Esas dos películas -también proyectadas en los cines del Cuzco con gran éxito- las mostramos a varios intelectuales y artistas que pasaban por allí. En 1957 las vio José María Arguedas⁹, quien por ese entonces era director del Instituto de Arte Contemporáneo de Lima y me invitó para exhibirlas en Lima. Las proyectamos en la Sociedad Entre Nous, con un éxito increíble, no sólo de público sino de la crítica. Opinaron favorablemente periodistas como Sebastián Salazar Bondy, Francisco Miró Quesada, etc.

A comienzos de 1958 un señor uruguayo que estaba visitando varios países de América Latina para invitar a la gente a un Festival Internacional de Cine en el SODRE del Uruguay vino anoticiado de nuestra existencia, le enseñamos las películas, se sintió maravillado. Se fue al Uruguay y a los quince días me llegó una invitación para asistir a ese festival donde obtuve un premio.

Entonces el Cine Club Cuzco se abocó a la tarea de producir más películas. En ese momento es donde cae Luis Figueroa, quien aprende

⁸ *El Carnaval de Kanas* (1956). Cortometraje nacional, color, 16mm, dirigido por Manuel Chambi con la colaboración del poeta cuzqueño Andrés Alencastre y Eulogio Nishiyama.

⁹ José María Arguedas (Andahuaylas 1911 - Lima, 1969). Escritor, folklorista y etnólogo. Su pensamiento intelectual siempre estuvo apuntando a lo reivindicativo andino desde una visión transcultural y mestiza. Su obra literaria y antropológica es abundante y fecunda: *Los ríos profundos* (1961), *Todas las sangres* (1964) y su novela inconclusa *El zorro de arriba y el zorro abajo* (1971).

muy rápidamente cine; después llega un muchacho huancaíno Villanueva, también entusiasta por el cine. Ellos, junto con Nishiyama, elaboraron en 1960 la película *Kukuli*¹⁰, el primer largometraje en colores. Esa película tuvo un éxito impresionante en el país y en el extranjero, se mostró en algunos festivales de cine, como el de Moscú. Es muy pura, muy ingenua, pero interesante. A pesar de los pocos recursos -trabajaban con una camarita a cuerda, cuando fallaba había que mover la manivela a mano- se ha hecho cosas interesantes.

¿Qué otras películas hicieron?

Hicimos varios documentales de tipo social, etnográfico o folklórico sobre distintas zonas de Cuzco y Puno. Varios de ellos se presentaron a festivales internacionales de cine en Italia, Alemania, Checoslovaquia y en la URSS con bastante éxito de parte de la crítica.

¿Eran películas con sonido?

No. Se acompañaba la película con una cinta donde se había grabado la música y las voces, siempre en forma desincronizada. No llegábamos a hacer copia final porque era muy costoso para nosotros. Las películas siempre estaban en quechua.

¿Me puede dar una relación de las películas que realizó el Cine Club Cuzco?

Más o menos en el recuerdo queda lo siguiente: El primer documental fue el *Corpus del Cuzco* en 1955; luego *Lucero de nieve*¹¹ y *El carnaval de Kanas*. Posteriormente hicimos otra versión más ambiciosa de *Lucero de Nieve* titulada *La fiesta de las nieves* que muestra la festividad del Qoyllur Riti donde se movilizan alrededor de treinta mil campesinos en peregrinación a las montañas heladas. Es algo impresionante, aún hoy se celebra la fiesta a pesar de haber decaído bastante. En 1963 hicimos *Los invencibles*

¹⁰ *Kukuli* (1960). Largometraje nacional a color. Producido por Kero Films S.A. Dirigido por: César Villanueva, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa. Guión: Hernán Velarde. Música: Armando Guevara Ochoa. Intérpretes: Judith Figueroa, Víctor Chambi, Emilio Galli, Lizardo Pérez Aranibar y los pobladores de Paucartambo. Inspirada en la historia del «Ukuko», oso raptor de mujeres. La acción se desarrolla en el Pueblo de Paucartambo durante la fiesta de la Virgen del Carmen.

¹¹ *Lucero de nieve* (Qoyllur Ritti) (1957). Cortometraje nacional a color, en 16mm. Dirigido por Manuel Chambi en colaboración con Víctor Chambi y Eulogio Nishiyama. En 1958 obtuvo mención honrosa en el III Festival de Cine Documental del SODRE, Montevideo, Uruguay y en 1960 logró el Primer Premio del Festival de Santa Margarita en Génova, Italia (I Reseña del Cine Latinoamericano).

*de Kanas*¹², sobre un rito, una lucha tradicional entre comunidades campesinas en la que cada año siempre tiene que haber varios muertos porque luchan de verdad. Esa fue la primera película que hice de ese tipo. En el año 1960, hice otra película, en Santo Tomás, la capital de la provincia de Chumbivilcas, de una fiesta religiosa y pagana a la vez, donde hay corridas de toros y los campesinos mueren porque torear borrachos. Hay una anécdota interesante sobre esta película. Logré filmar a un campesino a quien el toro le introdujo el cuerno en los intestinos, cuando se vio con los intestinos afuera, agarró su faja, se fajó bien y siguió toreando hasta que de repente cayó muerto. Hay cosas así, rituales de gran valor humano. Todo esto lo filmé en un medimetraje que dura aproximadamente 45 minutos. Esta película se hizo para la Municipalidad de Santo Tomás, desinteresadamente, como siempre hemos trabajado. Logramos exhibirla en el Cine Cuzco, con gran éxito de público. Nuestra utilidad fue nada más que un sobreprecio de unos pocos soles. Años después ocurrió lo siguiente: un equipo francés estuvo como dos años haciendo estudios antropológicos y sociales en Santo Tomás, de repente llega un equipo de cineastas para filmar una película sobre esa misma fiesta. Una estudiante de ingeniería que había ido a trabajar allí me contó que había visto primero la película francesa mostrada a la comunidad de campesinos, -como los franceses tenían equipos muy buenos, llevaban sus películas para mostrarlas a todas las comunidades de Chumbivilcas-, y la reacción del público fue muy fría. También vio una película de propiedad de la comisaría de Santo Tomás, la cual exhibían todos los años a las comunidades campesinas, ya estaba algo deteriorada y no se veían muy bien los títulos -se refería a la mía. Observó que la reacción del público ante esa película era muy distinta; de gran euforia, de gran alegría, de gran respuesta y ella particularmente se había sentido muy impresionada. Cuando conocí al director francés me dijo muy sinceramente: «Su película es muy superior porque la nuestra no ha conseguido la respuesta del público que quisimos nosotros, la suya sí».

¿A qué cree que se deba eso?

A la autenticidad que se mostró en la película, es decir la integración que sentimos cuando la hicimos. Estamos dentro de un mismo mundo andino y nosotros tenemos que hacer cosas para ese mundo y obtener una respuesta favorable. Los franceses no lo lograron pese a que habían hecho estudios antropológicos, sociológicos y etnográficos durante varios años. Fue una grata noticia saber que una obra hecha desinteresadamente estuviera funcionando.

¹² *Los invencibles de Kanas* (1963). También se le conoce con el nombre de *Estampas del carnaval de Kanas*. En 1965 recibió el Primer Premio del Festival de Cine Peruano, Casa de la Cultura del Perú, Trofeo Q'onopa de Oro.

Su interés estaba centrado en la descripción del mundo andino, ¿por qué?

Porque nosotros eramos de allí y creíamos que había que expresar un mundo a través de las imágenes, cosa que antes no se había hecho ni con la fotografía. En el Cuzco mi padre intentó lo mismo con la fotografía. Nosotros tratábamos de expresar ese mundo en toda su dimensión. El cine tiene una ventaja frente a la fotografía porque se puede mostrar con mayor facilidad en cualquier país. La fotografía en cambio tiene ciertos límites. Por eso y por sentir el mundo andino porque somos de formación andina, nos volcamos a mostrarlo. Posteriormente yo logré hacer un largometraje en blanco y negro de contenido político y social. Desgraciadamente se terminó de filmar, pero no se logró editar porque tuvimos problemas con la censura.

¿Quién financiaba esos cortos?

-Él que habla, absolutamente. Era una época en que se podía hacer eso. Hoy en día ni con veinte sueldos se podría financiar un corto.

¿Las recaudaciones que Uds. obtuvieron cubrieron el costo de la película o significaron excedentes que les permitió hacer una nueva película?

No. Cubría el costo de los materiales. Nada más. De modo que yo siempre seguía produciendo con mi dinero. Por eso estoy pobre ahora.

¿Recibieron algún apoyo del gobierno?

En el gobierno de Prado tuvimos alguna ayuda a través de las Corporaciones Departamentales, incluso filmamos un documental para la del Cuzco, que estaba celebrando el aniversario de su creación con un festejo en grande. Luego sólo hemos recibido algún apoyo de la Casa de la Cultura a través de José María Arguedas, que era su director. Nos facilitaron la edición y compraron una copia de la película. Fue editada y sonorizada en Buenos Aires, pagada por la Casa de la Cultura. También nos apoyó Fernando Silva Santisteban,¹³ quien sucedió en la dirección a Arguedas.

¿Consideraron alguna vez la posibilidad de llegar a coproducir?

Sí, lo pensamos, pero nunca se concretó. Entramos en una etapa muy difícil, ya había competencia. Varios realizadores que iban apareciendo en Lima trataban de hacer lo mismo que nosotros sólo que ellos

¹³ Fernando Silva Santisteban (Cajamarca, 1929). Brillante intelectual peruano doctorado en historia y antropología, Premio Nacional Inca Garcilaso (1954), director de la Casa de la Cultura (1964-1968), presidente del Patronato Nacional de Arqueología, miembro de la Sociedad Peruana de Historia y Decano de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Lima (1990-1993)).

tenían mayores recursos y nosotros por eso nos fuimos relegando un poquito.

6.3. La desintegración del movimiento: Confesiones de un cineasta

¿La película Yawar fiesta¹⁴ fue también hecha con gente del Cine Club?

Ya no. Esta fue de Figueroa, el más individualista de todos, que se apartó. Después de *Kukuli* hizo otra película más, *Los perros hambrientos*¹⁵ y luego *Yawar fiesta*. Pero la hizo siguiendo la línea impuesta por el Cine Club Cuzco aunque no lo quiera decir.

Cuando yo vi las dos películas, *Kukuli* y *Yawar fiesta*, lo que no podía explicarme es que *Kukuli* -siendo una película más antigua, hecha con menos recursos y por personas que prácticamente se estaban iniciando en la realización cinematográfica- aventaja tanto a *Yawar fiesta* en lo que a calidad se refiere. ¿Por qué se da esa diferencia si son prácticamente los mismos realizadores? Sólo que al hacer *Yawar fiesta* ya contaban con la experiencia de *Kukuli* y otras películas.

Creo que *Kukuli* es mucho mejor que *Yawar fiesta*. Y es que había todo un ambiente creado por el Cine Club Cuzco, todo un sentimiento, digamos. Los realizadores de *Kukuli* estaban bajo ese sentimiento global y lograron hacer una cosa auténtica colaborando todos desinteresadamente. Nadie pagaba a nadie. Los productores sí eran limeños, dicho sea de paso engañaron a todos; Nishiyama -el camarógrafo- tuvo que vender su camioneta para pagar algunas cosas y él no recibió un solo centavo. Al único que pagaron fue al músico Armando Guevara. *Kukuli* se hizo bajo ese clima de gran sentimiento, por eso salió una película auténtica. En cambio *Yawar Fiesta* es muy personal, de mucho alarde, allí falla. El cine tiene que ser una cosa integral, sino no es buen cine.

Me acuerdo mucho del estreno de *Kukuli*: fue un acto muy bonito, muy emotivo y la respuesta fue unánime en todo el pueblo del Cuzco por

¹⁴ *Yawar fiesta*. Película de Luis Figueroa realizada en 1980 y estrenada en 1986, sobre la novela de José María Arguedas, en una versión de poca fuerza a pesar del intento de fidelidad a la novela. La deficiente producción contribuyó a frustrar aún más el sentido profundo del drama arguediano sobre la identidad cultural de un pueblo andino. Figueroa realiza la película con la colaboración de Eulogio Nishiyama en la fotografía.

¹⁵ *Los perros hambrientos* (1976). Segundo largometraje de Luis Figueroa después de *Kukuli* (1960), sobre la novela de Ciro Alegría y ambientada en Cajamarca. Todos los actores son campesinos y no profesionales. La fotografía fue de Kurt Rosenthal con la cámara del argentino Julio Lencina.

ser una película cuzqueña, el primer largometraje a colores que se había realizado.

¿Cuánto tiempo duró el Cine Club y cuáles son los principales problemas que cree Uld. afrontó a lo largo de su permanencia y por qué desaparece?

Duró más o menos doce años, hasta 1967. El problema principal fue el de la individualidad de sus componentes, incluso del mismo que está hablando ahora. Eso, cuando no se tiene la suficiente madurez, se da en todos los creadores, en todos los autores cinematográficos y acarrea problemas. Por ejemplo con Figueroa se presentó ese problema, él había aprendido rápido, pero se creía un genio. Con otros también ocurrió algo parecido. Había esa especie de egolatría que mortificaba. Entonces, ellos mismos se abrieron del cine club. En cambio teníamos el concurso de gente más modesta, pero capaz, como los pintores, los dibujantes, los arquitectos, pero no colaboraban lo suficiente con la realización de las películas. Así empezamos a disgregarnos un poco. Cada uno quería hacer su película. Eso siempre pasa en toda organización. Es muy típico de los latinoamericanos.

102

¿No se turnaban para dirigir las películas?

No, incluso lo hacían a ocultas. Por ejemplo, a mí no me avisaron de lo de *Kukuli*. Claro, yo estaba en Europa, pero por lo menos han podido escribirme y decirme: «tenemos un proyecto». Además, ellos me tenían un poco de resentimiento por el hecho de haber sido invitado a Europa. Pensaban que me estaba aprovechando del Cine Club, pero era mi esfuerzo propio.

¿Lo invitaban a Europa con frecuencia?

Sí, varias veces a los festivales; también fui becado a Italia, por mis películas. Las películas siempre eran presentadas por una organización: el Cine Club Cuzco. Yo tuve el cuidado de inscribir al cine club como una organización legal en los registros públicos. Y llevaba las películas del cine club a Europa para exhibirlas. También estuve becado por el gobierno de Alemania, de Italia, de Checoslovaquia y de la URSS.

¿Se percibía recaudaciones por exhibir las películas en Europa?

No, se exhibían gratuitamente. Lo que sí pagaban eran los gastos de estadía, los pasajes. Era lo único. Uno podía ir sin un centavo y regresarse tranquilamente porque todo estaba pagado. Si había premios, no eran pecuniarios sino simbólicos.

Supongo que el Cine Club también tenía relación con otros movimientos similares que estaban dándose en otros países.

Sí, claro teníamos contacto epistolar con Francia, Italia. A nivel latinoamericano con Argentina, Uruguay, México, Venezuela. Justamente en el año 68 nos invitaron para el Primer Festival de Cine Latinoamericano ¹⁶ que se realizó en Venezuela, en la Universidad de Mérida.

6.4. Los premios y las nuevas realizaciones

¿Recibieron muchos premios en los festivales a los que acudieron?

Sí, bastantes, también reconocimientos. Hay un crítico inglés, Igor Montagú, que estuvo en el Duodécimo Festival del Cine Internacional en Karlovy Vary, Checoslovaquia, y en 1960 publicó un libro titulado *Cine mundial*. En el capítulo denominado «Realismo» hay una referencia interesante sobre mis películas. El dice: «Yo tuve la ocasión de ver 120 películas durante 90 horas, en siete días, como miembro del jurado» -en ese entonces se veían 120, hoy en día en un festival de cine se ven más películas- «de todos los filmes que yo vi en esa ocasión, sólo uno me llamó poderosamente la atención y me impresionó. Era una película que todavía no estaba acabada» -porque yo las presentaba mudas y con cinta magnética aparte- «tenía algunas secuencias no muy claras, seguramente por la carencia de luz en las altas montañas, estaban hechas en 16 mm. en color, rodadas con campesinos del mundo andino, en las montañas, donde se producían ciertos ritos violentos sobre la nieve, con luchas, donde al parecer había muertos al amparo de la música, de los tambores y las flautas, acompañados por el grito de sus mujeres, con una increíble dignidad en sus rostros. Todo combinado con el paisaje andino que es realmente impresionante. Esto me mostraba que es esencial en la comunicación a través del cine que el autor esté absolutamente integrado en ese mundo andino». Esto es lo que decía Igor Montagú. Claro, esto a uno le da más ánimos de trabajar porque es un gran estímulo. También hay otros libros; como el del *Nuevo cine latinoamericano* de los españoles Martínez Torres y Pérez Estremera, donde se habla bastante del Cine Club Cuzco.

¹⁶ Concretamente se refiere a la primera muestra del Cine Documental Latinoamericano, evento realizado entre el 21 y 29 de setiembre de 1968 en la ciudad venezolana de Mérida y que congregó a la más significativa producción del cine documental del continente de la década del 60.

Recibimos el reconocimiento de algunas instituciones como el SODRE del Uruguay, una institución muy importante que favorecía a la cultura con mucho dinero -cosa increíble, el único país, tan chiquito, en Latinoamérica que gastaba fortunas inmensas en la cultura- y había organizado el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, me invitaron y participé en 1958 en el Tercer Festival donde gané un premio. También El Colombianum de Génova, tomó mucho interés en nosotros y me invitó a participaren la primera reseña del cine Latinoamericano en 1960, realizada en la ciudad de Génova. Allí gané el primer premio al Documental en el Cine Latinoamericano. El director de este instituto era el padre Arpa, quien en 1964 me consiguió una beca del gobierno italiano para realizar estudios.

Luego, la Cinemateca de Francia tuvo nuestras películas durante bastante tiempo exhibiéndolas en París.

También escribieron sobre nosotros intelectuales y críticos de cine renombrados como George Sadoul ¹⁷ quien en 1964 nos nombra en la publicación *Lettres Françaises*. En la parte referida a América Latina, habla de Brasil, de Bolivia y del Perú. En estos países destaca el nacimiento de un cine auténticamente latinoamericano. De Bolivia, por ejemplo, menciona a Jorge Ruiz ¹⁸; de Brasil hace referencia a dos cineastas: Glauber Rocha ¹⁹ y Pereira Do Santos ²⁰ y del Cuzco dice curiosamente: «En la

¹⁷ Georges Sadoul (1904-1967). Crítico e historiador francés, tal vez el más importante y conocido mundialmente en relación al cine. Su *Historia general del cinema* publicada por primera vez en 1946 es un texto obligado para el conocimiento de los avatares, éxitos y fracasos de las cinematografías de todo el mundo. Es un pionero de la investigación y un entusiasta de la pedagogía cinematográfica.

¹⁸ Jorge Ruiz. Cineasta boliviano que ejerció gran influencia en la creación cinematográfica documental de los años 50. El trabajo de Ruiz se extiende a lo largo de más de tres décadas. En 1947 fundó Bolivia Films, junto con Augusto Roca y el norteamericano Kenneth Williams y en 1948 empezó a estructurar un trabajo de cine continuado, con la realización de *Virgen India*; un estudio sobre un escultor nativo. Su obra *Donde nació un imperio* (1949) fue la primera película boliviana en colores y *Bolivia busca la verdad* (1950) fue la primera que se rodó con sonido sincrónico.

¹⁹ Glauber Rocha. (Bahía 1939- Río de Janeiro 1981) Sin duda alguna, el más conocido cineasta de Brasil. Es uno de los grandes iniciadores de la corriente del «Cinema novo brasileño». Su trabajo no se centró únicamente en la realización sino que también fue un gran teórico de la estética cinematográfica del subdesarrollo. Principales películas: *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), *Tierra en trance* (1967), *Antonio das mortes* (1969), etc.

²⁰ Nelson Pereira Do Santos (Sao Paulo, 1939 - Río de Janeiro, 1981). Cineasta brasileño pionero del Cinema novo, se caracterizó por desarrollar un cine de lucha inscrito dentro de lo que se podría llamar Realismo crítico. Su principal filme *Vidas secas* (1963) es considerado un gran clásico.

región de la capital del imperio inca -Cuzco-, el inca Jorge Chambi» -se equivocaron de nombre- «ha realizado sobre las altas montañas de la sierra peruana, notables documentales en colores». A este crítico lo conocí personalmente en el Festival de Karlovy Vary en Checoslovaquia. El me buscó y me felicitó por las películas que había realizado.

¿Para Ud. qué es un cine club, cómo debería ser, cuál debería ser su propuesta?

Creo en lo que nosotros hemos hecho como la verdadera forma de hacer un cine club en el Perú: llegar a todos los públicos y obtener una respuesta, pero una respuesta masiva. Es decir, motivar a la gente a través de las imágenes, de la promoción o de los debates y entrar en un terreno social e ideológico porque no se puede hacer un cine club solamente para una clase de gente, tiene que ser para todos. Yo alabo lo que se da en el cine Julieta y voy muchas veces, pero veo la misma gente siempre. La gente va, paga su boleto y está feliz de ver una buena película como *Carmen*, por ejemplo. Pero no es esa la función del cine club y tampoco de la Cinemateca de Lima ^{20a}, que a veces organiza festivales del cine cubano y fracasan, no sólo por la calidad de las películas sino por la falta de acción, de penetración en los grandes públicos que existen en Lima.

El Cine Club Cuzco hizo una tarea de divulgación cinematográfica que afectó a todos los sectores de la sociedad cuzqueña y eso es lo importante. Nosotros hicimos eso. Incluso, me costó la cárcel hacer esas cosas.

¿La cárcel? ¿Por qué?

Porque en el año 60 cayó a mis manos una película cubana. Era un documental de un mítin en La Habana, donde aparece Fidel Castro y era interesante no por su calidad -porque era una de las primeras películas de García Espinoza, famoso realizador cubano- sino por el momento -los años 60 son una década de gran fiebre política en toda América Latina, por la revolución cubana. Exhibimos esa película en un sindicato de trabajadores del Cuzco. Fue muchísima gente y al final de la función estaban tan entusiasmados que salieron a la calle en manifestación, a las diez de la noche. Fueron directamente a un periódico donde estaban albergados dos periodistas cubanos -de esos que les llaman «gusanos»- y les pidieron que se vayan del Cuzco. Al día siguiente parece que los cubanos tuvieron que irse. A los pocos días cayó la policía a mi casa y me detuvieron. Me mandaron preso.



^{20a} La Cinemateca de Lima fue un proyecto de archivo y difusión de cine nacional y latinoamericano que funcionó entre 1980 y 1985. Sus fundadores son: Walter Tournier, Francisco Adrianzén y Alberto Durant.

¿Ud. cree que toda esa efervescencia a la que ha hecho alusión, influyó en algo para que se sintieran motivados a formar una asociación como el Cine Club Cuzco?

Bueno, eso sucedió cuando ya estaba formada la asociación. Lo que pasó en el Cine Club Cuzco fue que a medida de que la sociedad cambiaba fueron cambiando las cosas. Fuimos desarrollando nuevas ideas pues siempre hay que estar a tono con ese cambio que se produce en una sociedad como la nuestra

Los debates que surgían alrededor de las películas, me imagino que también fueron politizándose.

Claro, sobre todo en el Cuzco, que es una región sumamente politizada. Entonces no había que quedarse atrás.

¿Entre Uds. surgió algún aficionado a la crítica?

En los tiempos del Cine Club, no. Yo hice crítica en los periódicos, pero después. Posteriormente, por los años 70 aparecen críticos en el Cuzco, como Huayhuaca²¹ y otros, que se trasladan y hacen actividad en Lima. Un observador del cine club desde lejos, quien posteriormente se dedicó al cine, fue Federico García²². Era muy joven entonces. Era locutor radial. Después ha habido otros, por ejemplo, un crítico cuzqueño que siempre hablaba de nuestra tarea y muy bien: Alfonso La Torre (ALAT)

¿Después Ud. siguió haciendo películas?

Sí. En 1963 hice otra película en Kanas que en 1965 ganó el Primer Premio en el Primer Festival de Cine Peruano²³ en Lima; luego entre los años 61 y 74 hice varios otros cortos: uno en la ciudad de Ayaviri, otro en

²¹ José Carlos Huayhuaca (Cuzco, 1949). Crítico de cine, miembro de la revista *Hablemos de cine*. Ha realizado varios cortometrajes. Dirigió una de las historias del largometraje *Cuentos inmorales* (1978) y de *Aventuras prohibidas* (1980). En 1986 realizó el largometraje *Profesión detective*. Ha publicado dos libros: *El enigma de la pantalla* (1990) y *Martín Chambi, fotógrafo* (1991). Actualmente dicta un curso de cine en la Universidad de Lima.

²² Federico García (Cuzco, 1937). Realizador cinematográfico. Ha dirigido numerosos cortometrajes documentales. Entre 1975 y 1981 realizó su trilogía andina que comprende los largometrajes *Kuntur wachuna* (Donde nacen los cóndores, 1977); *Laulico* (1980) y *El caso Huayanay* (1981). Luego ha dirigido *Melgar, el poeta insurgente* (1982); *Túpac Amaru* (1984); *El socio de Dios* (1986) y *La manzanita del Diablo* (1990).

²³ Se refiere a *Estampas del carnaval de Kanas*. Ganadora de la «Q'noqa de Oro» y de cinco mil soles (de esa época). Fue premiada el 11 de setiembre de 1965.

la ciudad de Puno, éste último para una coproducción peruano-soviética, más fue una colaboración con un realizador soviético que vino al Perú.

¿Cómo se llamó el realizador soviético?

Ah, ya no me acuerdo: Asatiev, algo así. La película salió muy mal porque fue compaginada en Moscú, pésima. No quiero ni hablar de eso. Fue una mala experiencia.

En 1969, en la Universidad de Lima hicimos una peliculita de siete minutos que causó sensación y sacó un premio en el Segundo Festival de Cine Peruano, organizado por la Casa de la Cultura (hoy Instituto Nacional de Cultura). Se tituló *Realidad I*²⁴. Una película hecha con los alumnos, que compitió con 20 superproducciones millonarias. La nuestra costó cuatro mil soles y sin embargo obtuvo un diploma de honor aunque merecía el primer premio. La película era muda, filmada con una cámara de juguete. La música electrónica era de Enrique Pinilla.

Entre el año 1971-1972 filmé un largometraje que tuvo problemas. Se llamó *El Abigeo*²⁵ El material lo tengo todavía sin editar, pero totalmente filmado. Después por el año 72 trabajé con Sanjinés, el cineasta boliviano en *El enemigo principal*²⁶, yo hice ahí el papel de actor principal, como gamonal.

En conclusión, he trabajado un total de unos veinte cortometrajes en el Cuzco y unos diez en Lima. En 1974 hice un cortometraje con unos suecos llamado *La basura*, sobre el problema social de estos trabajadores, de los supervivientes de la basura. Algo terrible, patético. El que la ve queda hondamente consternado. También hice un corto en Huancayo con un etnólogo peruano que vive en Francia, se llamó *La Chueca*; es sobre un juego, en tiempo de los incas, que todavía se juega en algunas comunidades del Perú, el cricket. La película se ha exhibido en Francia, pero a nivel universitario. No se ha editado todavía.

²⁴ *Realidad I*. Cortometraje documental realizado por los alumnos de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad de Lima en 1969 bajo la supervisión del profesor Manuel Chambi. Obtuvo Diploma de Honor en el II Festival de Cine organizado por la Casa de la Cultura del Perú en ese año.

²⁵ *El abigeo* (1971-1972). Largometraje realizado en forma cooperativa por un grupo de alumnos de Programa de cine y televisión de la Universidad de Lima bajo la dirección de Manuel Chambi. La película aborda el tema de la problemática campesina en las zonas rurales de la sierra. Nunca llegó a concluirse.

²⁶ *El enemigo principal* (1974). Largometraje dirigido en el Perú por el cineasta boliviano Jorge Sanjinés, quien se encontraba exiliado debido a la dictadura militar que gobernaba su país. La película relata la lucha de un pueblo contra sus patronos, representantes de intereses extranjeros.

¿Qué proyectos tiene para el futuro?

Próximamente voy a realizar un cortometraje en coproducción con China, ya hay un contrato firmado. Después tengo en proyecto un largometraje sobre la vida y obra de Martín Chambi, mi padre.

Eulogio Nishiyama

Nacido en el Cuzco el 12 de diciembre de 1920, Eulogio Nishiyama es un cuzqueño de verdad a pesar de su apariencia y sus orígenes orientales. El llega al cine después de largos años de trabajo en la fotografía, desde 1937 para ser más precisos. Callado y sin aspavientos, Eulogio es un director de fotografía que conoce la luz de su tierra como ningún otro. De su sensibilidad han salido encuadres, colores y atmósferas que en alguna medida han otorgado identidad y estilo a los documentales de la denominada «Escuela Cuzqueña del Cine». Ha sido el fotógrafo y camarógrafo de la mayor parte de los documentales de Manuel Chambi y de *Kukuli* la película emblemática del movimiento cinematográfico cuzqueño de los años 50-60. Hizo también la fotografía y co-dirección de *Jarawi* junto con el huanca Villanueva. Y más tarde la fotografía de *Yatwar Fiesta*, el último largometraje de Luis Figueroa.

Eulogio es una institución en su querido Cuzco. Allí vive, fiel a su pasión por la fotografía, atendiendo personalmente a sus clientes en su pequeña tienda de la calle Mantas. A pesar de que los secretos de la fotografía hace tiempo que fueron develados, Eulogio continúa investigando nuevas formas de registrar la luz y los temas que ama: bandas de músicos, sahumadoras del Corpus, vianderas en el Chiriuchu o artesanos de Santuranticuy. Eulogio también ha sido y es compañero de trabajo de varias aventuras cinematográficas que han significado registrar los espacios abiertos, los caminos, los ríos y nevados del Cuzco que él conoce tan bien desde hace medio siglo. Así, en la década del 50 fue testigo y consultor de los rodajes de varios filmes americanos. Las fotos de su album personal registran su relación con personajes del cine mundial como Charlton Heston, Joan Fontaine o John Wayne, entre otros.

Eulogio Nishiyama tiene no solo la paciencia y la serenidad de sus ancestros orientales y andinos sino también su sensibilidad. Cada imagen suya conjuga la plasticidad de las formas con el instante preciso que define la situación, fotográficamente válida. El archivo Nishiyama reúne en la actualidad apreciable cantidad de negativos, placas y filmes que conserva celosamente, como un guardián de un tesoro que sólo existe en la memoria del tiempo.

Esta entrevista fue realizada en el Cuzco por Peruska Chambi a solicitud del equipo de investigación.

7.1. Cuando la afición corre por las venas. Un temprano y heroico inicio

¿Fue su experiencia en la fotografía lo que lo acercó al que hacer cinematográfico?

Todo comenzó como un hobby. Era aficionado a jugar con los fotogramas de películas mudas, en blanco y negro de 35mm. que se retaceaban en los cines y se vendían o se canjeaban con los caramelos.

Posteriormente conseguí el papel fotográfico de prueba que usábamos los fotógrafos -el papel solar- y sacaba pruebas, siluetas, fotos en negativo. Después aprendí a sensibilizar el papel empleado por los ingenieros para copiar planos, lo sensibilizaba y lo exponía, hacía la copia con papel solar. El revelado era lavado con agua, y quedaba la imagen. Así comencé con la fotografía.

Además de pequeño transfería calcomanías al vidrio, entonces aparecía una transparencia, una película o bien podía inventar un pequeño proyector con lunas de aumento; esos fueron mis primeros acercamientos al cine. A los ocho años jugaba con las películas, hacíamos una especie de teatro con mis hermanos, hacíamos circo. Al ver esta afición, un amigo de mi papá nos obsequió un proyector de cine a manizuela de juguete. Pegábamos pedazos de película de 35mm. que siempre se robaban los operadores y las proyectábamos. Luego me compré una camarita Norton -de baquelita-, me costó casi tres soles. Yo había ahorrado mucho, tendría unos 12 años. Con ésta empecé a tomar fotos de colegio, de familia. Me revelaba las fotos Daniel Cisneros quien tenía su estudio en la Av. El sol. Me interesé en revelar las películas, conseguía libros, revistas para aprender la técnica fotográfica y los revelados de los rollos. Luego aprendí a fabricar una ampliadora de madera con el lente de la cámara y un foco, así podía ampliar mis negativos. Más tarde compré otra cámara de mayor valor -cinco soles-, una Varda, alemana, así fui mejorando cámaras hasta que un día tuve la suerte de sacarme una camarita chica de 35mm Karat Agfa, con ésta ya comencé a sacar más fotos. Compraba película en tambor y sacaba cantidad de fotos de afición, familiares, de campesinos, a veces fiestas folklóricas.

¿Tuvo algún tipo de escuela, de enseñanza?

No, absolutamente. Me formé yo solo, con muchos libros, folletos. Por ejemplo había fórmulas para preparar los líquidos de revelado. Entonces compraba los químicos en la farmacia y preparaba mis soluciones.

¿Recuerda las primeras películas que hizo en cine?

Bueno, en tiempo de colegio compré una camarita Bell & Howell de 8 mm, y tomaba películas de familia, fiestas folklóricas. Esto sería 1935 ó 1937. Tomé algo de la llegada de Manuel Prado al Cuzco, de su campaña. También tengo una película de la primera vez que vino Haya de la Torre al Cuzco.

¿Participó en algunas de las filmaciones hechas por empresas extranjeras en el Cuzco por los años 50?

Hice las fotografías fijas de *El tesoro de los Incas*¹, la película filmada por la Paramount Pictures con Charlton Heston e Ima Sumac, quien no vino aquí sino que actuó en los estudios, sobre unos fondos en slide grande de 4 X 5, que yo hice y revelé aquí mismo, en Macchu Picchu, pues tenían que tener las fotos de un día para otro para ver el resultado de las tomas.

¿Cuál fue su participación en El imperio del sol?

Para esta película habían llegado Enrico Grass y Mario Craveri² a ver qué podían hacer, me buscaron y me solicitaron que les muestre mis documentales. Les mostré varias cosas, la corrida de Toros, y algunas costumbres de los pueblos. Al año siguiente volvió ya el equipo con el guión y todo. Después que se estrenó la película en el Perú vimos que era una idea casi nuestra, habían explotado todo lo que nosotros habíamos captado, pero con grandes capitales, una super producción. Se usaron equipos de camarógrafos, cámaras Tripac a color de 35mm, tres bandas de película con los colores básicos que simultáneamente pasaban por unos magazines anchos que luego revelaban y copiaban en una sola. Yo no participé en el rodaje, sólo los acompañé.

¹ *El tesoro de los Incas*: Producción americana filmada en el Perú, dirigida por Jerry Hopper. Con Charlton Heston, Robert Young e Ima Sumac. Se estrenó en 1954 con el título de *El Secreto de los incas*.

² Enrico Grass y Mario Craveri: fueron realizadores y documentalistas italianos especializados en filmar paisajes exóticos en continentes diversos. Grass, quien había realizado una serie de cortometrajes en Italia durante la década del 40, estuvo en el Uruguay donde realizó *Pupila al viento* (1949) y *José Artigas, protector de los pueblos libres* (1950). En el Perú rodó el documental *Mucchu Picchu, Castilla, soldado de la ley* y *El solitario de Sayan*, las tres producidas por Franklin Urteaga. Luego viajó a la Argentina y más tarde se asoció con Bonzi y Mario Craveri para filmar en 1955 *Continente perdido* (*Continente Perduto*) en las islas de Sumatra y Borneo. En 1956 Craveri y Grass llegaron al Perú donde realizan *El Imperio del Sol* (*L'impero del Sole*). Enrico Grass filmó algunos cortos más en el Perú y volvió a su tierra natal donde trabajó para la televisión.

¿Qué nos puede contar del nacimiento del Cine Club Cuzco?

Siempre conversábamos en los cafés, en las picanterías, teterías, teníamos el deseo de hacer cine y propiciar la difusión de películas, de documentales. Así nació la idea, reunidos con Manuel Chambi, Lucho Figueroa, Jorge del Carpio, José Arce, Manuel Ponce quien tenía una camarita de 16mm. También el Dr. Rodolfo Zamalloa quien hizo los Estatutos del Cine Club Cuzco. Ya después convocamos a las reuniones y acordamos formar el cine-club.

¿Cuál fue la relación que hubo entre la comunidad cuzqueña y las actividades del Cine Club?

Bueno, como hicimos el llamado a todos los amigos, poetas, escritores, profesionales, hubo bastante interés por adherirse al Cine Club Cuzco. Tuvimos bastantes socios, casi llegamos a los 150 en la mejor época. Aportaban una pequeña suma –50 soles por ingreso y 10 soles de cuota mensual– para traer películas y pagar el flete. Algunas salas nos cedían su local para las exhibiciones, por ejemplo, el Colón, donde mostramos muchas películas, los clásicos del cine como *Ladrón de bicicletas*, *La calle*, películas de Akira Kurosawa, trajimos también *El acorazado Potemkin*. Estábamos haciendo una labor de difusión, una especie de orientación porque antes el público no se interesaba por la calidad de las películas, sino por las películas de acción y lloronas. En esa época se veía muchas películas mexicanas, cowboyadas y melodramas.

7.2. Identificación con la gente y la cultura regional

¿Cómo hacían para difundir sus programaciones, para que la gente pudiese acudir a las funciones del Cine Club?

Hacíamos publicaciones en los diarios, en la radio, a veces empleábamos volantes, y la mejor propaganda de boca a boca, la comunicación oral.

¿En qué se inspiraron Uds. para realizar cine andino?

Nosotros siempre habíamos vivido en este medio y no podíamos mostrar otra realidad más que la nuestra, teníamos que salir del fondo hacia afuera, no hacer lo contrario.

¿Recibieron alguna influencia de la corriente indigenista?

Podía ser la pintura de Sabogal³, la pintura de los cuzqueños, los cuentos y las leyendas cuzqueñas. Teníamos contacto con algunos de ellos. Justamente en Huaynapata había una famosa tetería, La Valeria, donde iban intelectuales y firmaban sus nombres en la pared. Estaban las firmas de Sabogal y muchos más.

¿Cómo hacían Uds. para elegir el tema de los cortos, de los documentales?

Generalmente nos basábamos en las fiestas folklóricas, según el calendario, reuníamos material y salíamos a captar escenas, posteriormente se hacía una edición.

¿Cómo reaccionaba la gente que acudía a las fiestas e iba a ser filmada?

Nosotros siempre les hablabamos -como sabemos quechua-, nos identificábamos con ellos, compartíamos, tomábamos chicha y licor con ellos. Cuando comienza la fiesta también compartes, te conocen, entonces comienzas a filmar sin ningún problema.

¿Qué nos puede contar del rodaje de Toros y cóndores⁴?

Se iba a realizar en Paruro una corrida de toros un 8 de setiembre de 1956 y yo tenía un carrito que recién estaba aprendiendo a manejar. Ya había convencido a Federico Larrea para que nos llevase. Ibamos a ir Manuel y yo en el carro, al final Federico Larrea no apareció, entonces yo cogí el carro y aprendí a manejar en esa famosa carretera a Paruro. Demoramos como dos horas y media en llegar. Filmamos en el pueblo la corrida con una cámara Bolex, que era mía. Esa misma tarde volvimos. Todo lo hicimos en un sólo día, el día de la corrida.

¿Dónde mandaron a procesar el material de la película?

Generalmente trabajábamos con película kodachrome y la mandábamos a Rochester en Estados Unidos. Más o menos se demoraban un

³ José Sabogal (1888-1956) Pintor nacional. Fundador del movimiento indigenista. Intervino activamente en la fundación de la revista *Anauta*, cuyo nombre y logotipo ideó.

⁴ *Corrida de toros y cóndores* (1956) : Cortometraje nacional, a color, 16mm, 5:30 minutos de duración. Dirigido por Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama. Registra las famosas corridas de toros que se realizan en la sierra en las cuales se amarra un cóndor al lomo del toro.

Ganó Mención Honrosa en el III Festival Internacional de Cine SODRE-Montevideo, Uruguay, 1958.

mes. Esto por medio de la Kodak. El costo del revelado venía incluido en el precio de la película.

¿Cómo hacían para comprar los rollos?

Bueno, cada uno compraba con su dinero. Era una iniciativa personal. No se planificaban las filmaciones.

¿Cómo era el proceso de montaje, dónde trabajaban?

Montábamos sobre el mismo original. Generalmente trabajábamos en la casa de Manuel Chambi. Ahí había una editora con su rebobinadora y visor.

¿Y cómo trabajaban el sonido, la música?

Yo tenía una Nagra, una de las primeras, de cinta de 1/4, con carretes de 5 pulgadas. Era a baterías -de 67 voltios- y cuerda. Con ella siempre hacíamos las grabaciones de sonido magnético. Grabábamos todo lo que habíamos filmado: la música de la procesión, de las danzas, de los tambores, de los pitos. Había que registrar muchas cosas para tener un archivo. Empleábamos un archivo de imagen y uno de sonido, para hacer el montaje.

¿En qué otras películas del Cine Club participó?

Hemos hecho *Qoyllur Ritti*, *Toros y cóndores*, *Corpus del Cuzco*. Además filmamos varias fiestas; por ejemplo, el calceo del maíz, la siembra de la papa. También una película producida por Glicerio Dávila, sobre el problema de la ceguera, de la mendicidad, titulada *Noche y alba*⁵. La hicimos con Manuel y Lucho Figueroa y la pasamos en uno de los festivales de películas cuzqueñas que organizaba el Cine Club.

¿Cómo recibía el público sus películas?

El público siempre se identificaba con lo nuestro. Lanzábamos las películas en las salas comerciales y se llenaban.

En ese corto del Qoyllur Ritti aparecen las primeras filmaciones de esa fiesta, no he visto otra anterior ¿conoce Ud. otra anterior?

No sé porque casi no iban los mistis allí, iban indígenas. Iban 10,000 indígenas, pero ahora con el pasar de los años ya se han mezclado, no

⁵ *Noche y alba* (1959) Cortometraje nacional dirigido por Víctor y Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama.

había vendedores de comida, ni ambulantes, había que dormir a campo abierto o llevar unas pequeñas carpas donde dormíamos. A veces amanecíamos cubiertos de nieve. Las cámaras, por ejemplo, ahí no funcionaban y eso que dormíamos con las cámaras para darle el calor del cuerpo. Por eso hay algunas tomas que salen muy rápidas, la cadencia de los fotogramas era más lenta entonces.

Hemos hecho unos cinco o seis documentales del Qoyllur Ritti. Ibamos años tras año a filmar la fiesta.

7.3. Recuerdos de *Kukuli* y *Jarawi*

¿Cuándo aparece la productora Kero Films⁶ que financió Kukuli y Jarawi?

Como el cine siempre necesita capitales y no había personas aquí que pudieran aportar, se pensó en Lima. Lucho Figueroa y César Villanueva que era técnico en color y trabajaba con "Foto Chrome S.A.", les propusieron a los propietarios de un laboratorio a color transportar un capital para hacer un largometraje. Ellos aceptaron pero nos mandaron muy poca plata y no alcanzó para nada. En cambio tuvimos la cooperación del pueblo y así se llegó a hacer con muy poco dinero la producción de *Kukuli*. Ya después tuvimos que ir a Lima para ver la cuestión de los laboratorios. Otro problema era que ellos no tenían dinero para laboratorios, debían a mucha gente. Inclusive tuve que vender una camioneta Combi que tenía para ir a Buenos Aires a procesar la película en los laboratorios Alex⁷.

¿Quiénes trabajaron el guión de esta película?

El guión lo trabajó Hernán Velarde⁸, Lucho Figueroa y Villanueva. Como ellos estaban en Lima, siempre estaban conversando, viendo las posibilidades.

⁶ Kero Films S.A.: Empresa Productora peruana conformada por Enrique Vallvé, Enrique Meir y Luis Arnillas. Financió la producción de *Kukuli* (1960) y *Jarawi* (1966)

⁷ Laboratorios Alex : Laboratorio cinematográfico argentino fundado en 1928. Fue uno de los más completos de Sudamérica. En la década del 30 moderniza sus instalaciones para ofrecer servicios de post-producción. Importa en 1937 la primera «moviola» y la primera «truca» de Sudamérica.

⁸ Hernán Velarde : Escritor y periodista cuzqueño, fue jefe de redacción del suplemento dominical «Estampa» del diario *Expreso*. Trabajó también en diversos canales de televisión de nuestro medio y escribió los guiones técnicos y los libretos de los filmes *Kukuli* (1961) y *Allpa Kallpa* (1974). Películas que fueron premiadas en los Festivales Karlovy-Vary y Moscú.

¿Quiénes fueron los actores, cómo los escogieron?

Buscábamos un tipo aparente para hacer de galán de Kukuli. Al final tuvimos que elegir a Víctor Chambi. Como él no hablaba quechua tuvimos que hacerle el doblaje. La voz fue de Hernán Velarde. Las otras voces femeninas las dobló Delfina Paredes. También participó Lizardo Pérez Aranibar como Ukuko; de cura hizo Emilio Galli, actor de teatro.

¿Y los extras?

Bueno en su mayoría han sido actores indígenas, por ejemplo, buscábamos a un indígena que hiciera de brujo, pero nadie quería hacer ese papel -le temían-, entonces tuvimos que acudir al mismo brujo para filmar esa escena.

¿Los actores eran pagados?

Ellos colaboraban con nosotros. Siempre pagábamos con licor, cigarrillos. Nunca les pagábamos con dinero porque no lo teníamos.

Kukuli fue filmada, originalmente, en 16mm, ¿se logró, posteriormente, hacer la copia a 35mm?

Sí, se amplió. Todo eso ya estaba previsto. Hicimos pruebas primero de la actuación de artistas, hicimos pruebas con Kukuli para ver cómo fotografiaba y después mandamos a los laboratorios Alex para que nos hagan una prueba de la ampliación. Justamente fue una de los primeros largometrajes que amplió Alex. Los negativos estaban en Alex, pero como hubo un incendio se quemaron. También estaban allí los originales de la película que hicimos con Villanueva, *Jarawi*. No hay copia para rehacer nada.

Luego de Kukuli, apareció la idea de hacer Jarawi, ¿cómo fue eso?

Planificamos con Villanueva hacer otra película. También se le propuso a la misma productora Kero Film hacer *Jarawi*. Tomamos el tema de *Los ríos profundos* de Arguedas e hicimos una adaptación libre. Arguedas estaba de Director de la Casa de la Cultura, yo le escribí del Cuzco para que colaborara desde allí y él nos respondió muy diplomáticamente que la Casa de la Cultura no tenía fondos. Con el capital que nos dieron los de Kero Film nos fuimos al pueblo de Chincheros y pudimos filmar *Jarawi*, gracias a la colaboración del pueblo.

¿Por qué desaparece el Cine Club?

Cada uno tomó diferentes caminos, cada uno quería hacer sus propias películas, sus propias producciones. Manuel se fue a Lima.

¿No hubo ningún conflicto entre Uds?

No, no hubo. Sólo se desactivó. Hubo pequeñas rencillas, propias de cualquier institución. Por ejemplo, cuando había alguna invitación, todos querían ir. A Lucho Figueroa se le censuró porque decían que él estaba en conversaciones con los italianos para ir allá.

¿Cuáles son los documentales que Ud. conserva?

Yo tengo la versión de *Qoyllur Ritti*, también tengo los del *Carnaval de Kanas*, tomados con cámara y sonido directo sincrónico, después tengo la siembra, las danzas del Altiplano, la fiesta de la Candelaria, Estampas cuzqueñas donde están el Corpus y el Inti Raymi, tengo otra versión de la Fiesta de Santo Tomás. Tengo también en 8 mm, la llegada de Haya y de Seoane al Cuzco, en blanco y negro, etc.

¿Cómo evaluaría la experiencia del Cine Club dentro de lo que es historia del cine peruano?

Creo que hemos puesto un hito, una norma, una línea para hacer el futuro cine andino. Por ejemplo Fico García, Jorge Vignati⁹ han sido seguidores nuestros.

⁹ Jorge Vignati. Director de fotografía y camarógrafo cuzqueño. Ha trabajado en innumerables cortos y largometrajes. Realizó con Kurt Rosenthal y Eulogio Nishiyama un documental de valor testimonial sobre la construcción de un puente por una comunidad campesina con técnicas pre-colombinas denominado *El puente de Ichu* (1977). Ha sido director de fotografía del largometraje *El viento del Ayahuasca* (1983) de Nora Izcue. También ha sido asistente del realizador alemán Werner Herzog en *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982). Ha viajado con Herzog al Himalaya y a otros lugares del mundo formando parte de su equipo de técnicos.

Nacido en el Cuzco el 11 de octubre de 1928, Luis Figueroa completa la cuadriga cinematográfica cuzqueña conjuntamente con Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y César Villanueva.

A partir del estreno de *Kukuli* en 1961, Figueroa adquiere la dimensión de un director inaugural de una nueva corriente estética en el cine latinoamericano y que Sadoul saluda con el nombre de «Escuela Cuzqueña de Cine». El reconocimiento internacional de *Kukuli*, incluso en la lejana China Popular, le auguraba una brillante carrera cinematográfica. Sin embargo sus dos siguientes largometrajes *Los perros hambrientos* (1976) y *Yawar Fiesta* (1980) no lograron la frescura iconográfica ni el colorido de su primer filme, predominó en ellos el esquematismo de la adaptación literaria y una puesta en escena limitada y borrosa en varios aspectos. Es como si el fuego inicial de los 60 se apagara durante los siguientes años a pesar de su actividad en el campo del documental testimonial como *El cargador* (1974) o arqueológico como *El reino de los Mochicas* (1974). De la filmografía de Figueroa se puede rescatar secuencias, como la de los perros husmeando comida en los campos devastados por la sequía o el extraordinario registro de la batalla ritual entre dos comunidades quechuas en *Chirrauj'e* (1975). Pero la obra cinematográfica es coherente en su totalidad o no lo es. La inercia y la bohemia, tanpreciadas en los tiempos del indigenismo romántico, devora lentamente las fuerzas creadoras y parece ser que la luz del talento cinematográfico de Figueroa se ha ido apagando paulatinamente.

En 1991, la Municipalidad del Qosqo, en reconocimiento por toda su obra y tesón de divulgar el mundo y la realidad andina, le confirió la medalla de la ciudad.

8.1. Cuzco: historia de una antigua y fértil circulación cultural

Cuando se habla del Cine Club Cuzco se habla de la influencia de la estética fotográfica de Martín Chambi, pero sin embargo parece que Uds. también estaban muy enterados de otras corrientes del cine mundial ¿Cómo llegó a Uds. toda esta información cinematográfica?

Creo que hay dos vertientes de información de cultura cinematográfica. Una es la vertiente tradicional. El Cuzco ha sido receptor de cine desde 1909. Con el ferrocarril, de Buenos Aires al Cuzco, llegaban las primeras películas, de ahí iban a Mollendo, Arequipa y finalmente a Lima y al resto del Perú. Ese era el periplo. Por ejemplo, el cine Municipal de Cuzco, según tengo información de don Jorge del Carpio, administrador de esa época, se inauguró en 1930 con *El acorazado Potemkin*.

La posición del Cuzco dio origen a una formación intelectual *sui generis* en el Perú, importante e interesantísima. Se habla de una Escuela del Cuzco de 1909, 1910, 1911, cuando se produce el gran movimiento de la reforma universitaria. Después del grito de Córdoba es el Cuzco quien asume la rebelión universitaria, antes que Lima, Trujillo o México. Esta situación se modificó obviamente con las vías de comunicación, el avión ha venido a vincular Cuzco con Lima, pero en aquella época estábamos más relacionados a Buenos Aires, a Montevideo o a La Paz que a Lima. Consecuentemente desde la época del cine mudo se exhibían películas de Chaplin, Melies, Max Linder, obras increíbles de la historia del cine.

La otra vertiente de información que tuve, ya que pertenezco a una generación posterior, es el hecho de haber viajado a París y estudiado en la Radio-Televisión Francesa. Ahí yo iba todos los días a la Cinemateca. En esa época era una Cinemateca con mucho material. Henri Langlois¹, el director con quien nos hicimos amigos, había llevado algunas pequeñas películas de ensayo peruanas. Ahí se hicieron las primeras proyecciones de la Escuela de Cuzco en 1958, después de creado el Cine Club. Yo me quedé un año en París, debe haber una huella de todo eso en *Kukuli*.

¿Qué experiencia cinematográfica tenían cuando Uds. se plantearon Kukuli?

Cinematográficamente teníamos una relativa experiencia. Habíamos empezado haciendo documentales desde 1955 cuando se creó el

¹ Henri Langlois. Fundador de la Cinemateca Francesa junto con G. Franju. Inició la gran labor de salvación del patrimonio cinematográfico francés y también de otras partes del mundo (filmes, guiones, libros, revistas, manuscritos, trajes, maquetas, aparatos, etc.)

Cine Club y alrededor de las actividades cineclubísticas se desarrolló un proceso de creación cinematográfica con los pocos medios que habían ahí en ese momento.

¿Había visto algunas de las películas realizadas anteriormente en el Cuzco?

Los únicos cortos que habíamos visto -y que a mi personalmente me interesaron mucho- fueron los de los italianos Enrico Grass y Mario Craveri. Ellos filmaron *Continente perdido* en Sumatra, Borneo y Java, después hicieron *Magia verde* en el Brasil y completaron ese tríptico con *El imperio del sol*. Estuvieron en Cuzco en 1955 con ocasión del Cine Club. Nosotros nos acercamos a ellos y vimos cómo se podía filmar a los campesinos, a los ayarachis. Ellos fueron grandes documentalistas, hicieron películas sobre Giotto y Fra Angelico. Vinieron al Perú a hacer un documental sobre los indios, sobre los Andes, era la primera imagen que salía del Perú al mundo. Su presencia influyó en nosotros. Nos estimuló a desarrollar un cine local. Enrico Grass, a quien le mostramos algunas de nuestras cintas, nos alentó a seguir. El se quedó en el Perú e hizo tres documentales importantes *Macchu Picchu*, *Castilla, soldado de la ley* (1953) y *El solitario de Sayán* (1954). Esas películas fueron producidas por Mujica Gallo ²

¿Eulogio Nishiyama trabajó con Enrico Grass y Mario Craveri?

A Eulogio yo lo considero pionero, como el gran precursor del cine cuzqueño, del cine andino, por algunas experiencias iniciales que tuvo. El empezó haciendo cortos en 8mm, películas costumbristas. El es mayor que nosotros y tiene una experiencia mucho más temprana. El hecho de ser fotógrafo, obviamente lo conducía al manejo de cámara. El hizo la cámara de *Cocobolo* ³ su primer largometraje, una película americana filmada en Ayacucho. Hizo documentales por iniciativa personal.

¿Cómo se planteó el trabajo entre Uds. al realizar Kukuli?

Trabajamos colectivamente. Siempre desarrollamos las ideas en conjunto. La historia, basada en este legendario cuento popular de

² Manuel Mujica Gallo (Lima, 1906 - 1992). Ensayista, banquero y diplomático. Presidió el Instituto de Arte Contemporáneo, fundó el diario *Expreso* y auspició la edición de libros populares Populibros. Es autor de *Castilla, soldado de la ley* y *Raíces de la nacionalidad*.

³ *Cocobolo* (*The Daughter of the Sun God*, 1952). Producida por E.A. Bury y Rudolph Cusman y dirigida por Kenneth Herts, estrenada en los cines de Lima en 1960.

pastoras, está presente en la mitología andina. El Dr. Morote Best ⁴ hizo una recopilación muy hermosa de este cuento. Tomamos esta leyenda como un referente para tratarla con mucha libertad. Hernán Velarde, César Villanueva y yo trabajamos el desarrollo de la historia, la cual fue modificada en el transcurso de la filmación, pero conservando la idea original.

¿Por qué escogieron esa historia?

Porque queríamos desarrollar la película dentro de una gran festividad, la fiesta de Paucartambo que es lo que le daría el espectáculo. Entonces, en la fiesta introducimos a nuestros personajes. El Ukuko, por ejemplo, no es parte de la festividad de Paucartambo, pero en el cine hay licencias. No vamos a ser tan rígidos.

Alguien me comentaba que hay demasiada fiesta, demasiados bailes en Kukuli.

Bueno, ¿por qué no? Teníamos el deseo fundamental de hacer cine y creo que elegimos este tema para recuperar la mitología andina, el cuento quechua -de origen europeo desde luego- pero transformado y asimilado a los andes. Ese era el objetivo fundamental. Hacer la película en los lugares de origen, darle participación al pueblo y a los campesinos, y poner actores que no rompieran con ese comportamiento tan espontáneo, tan natural.

8.2. Entre la audacia y el ingenio técnico

¿Cómo consiguieron financiar la película?

Los productores de *Kukuli* eran jóvenes de 30 años que decidieron finalmente hacer esta película. Al principio lo tomaron muy deportivamente. El Sr. Vallvé era el dueño de Fotocrom donde Villanueva hacía los experimentos de ampliación en 16mm, color. Tuvimos que convencerlos para que pusieran una cantidad de dinero que nos permitiera producir la película en Paucartambo. Yo metí en la danza a toda mi familia, a mi hermano Raúl y a mi cuñada.

Nos asociamos con Eulogio. El puso los equipos, tenía un Auricon, un par de Bolex, yo me conseguí otra Bolex para cubrir las secuencias

⁴ Efraín Morote Best (Ayacucho, 1929). Escritor, folklorista, abogado y profesor universitario. Su tarea como investigador y promotor cultural dio un nuevo y brillante impulso a las actividades intelectuales de Ayacucho y Cuzco.

donde se requería más cámaras. Pero se trabajó fundamentalmente con Bolex Braillard a manivela.

Nos donaron 20,000 pies de película de 16mm, para filmar uno a uno y conseguimos que nos otorgaran 20,000 soles para la etapa de filmación.

¿Fueron varias las personas que financiaron Kukuli?

Sí. Inicialmente era el Sr. Enrique Vallvé Planas, luego se asoció Enrique Meier y posteriormente el Sr. Luis Arnillas. Los dos primeros arequipeños y el otro limeño. Yo siempre les he dicho a los ricos del Cuzco: ¡Qué vergüenza que *Kukuli* haya sido producida por gente que no es del Cuzco!

Para convencerlos hicimos una reunión en la peña Pancho Fierro, animada por las hermanas Bustamante. Preparamos un pequeño coctelito e invitamos a estos jóvenes empresarios a la lectura del libreto de la película. Arguedas ponderó, apreció y apoyó el proyecto. Incluso lo nombramos asesor. Ellos se comprometieron con la película. Fue así como conseguimos 20,000 soles, los mismos que se acabaron en una semana.

La filmación duró casi seis meses, entre viajes que hacía Villanueva, a Paucartambo, al Cuzco y a Lima para buscar apoyo. El hizo la labor de producción, era muy hábil, tenía mucho carisma, mucha simpatía y tenía capacidad de convencimiento para conseguir dinero. Filmamos en la hacienda Mollamarca en Paucartambo y vivimos de la hospitalidad de los amigos y parientes. Así poco a poco hicimos la película.

¿Cómo siente Uld. la presencia de Eulogio Nishiyama en la película?

Eulogio aportó muchísimo a este proceso en el campo de la tecnología. Si había que consultar a alguien sobre encuadres, sobre problemas técnicos de filmación, de toma de luz, de laboratorio era a Eulogio. Conocía perfectamente todo lo que se fabricaba en esa época para hacer cine o fotografía así como los equipos. Es sumamente cuidadoso, impecable, propio de la mentalidad indo japonesa. Si bien la película fue realizada en conjunto entre Eulogio Nishiyama, César Villanueva y yo la cámara básica la hacía Eulogio. Las cámaras complementarias las hacíamos nosotros, sobre todo en la fiesta, en esa escena en que los diablos bailan con Kukuli que es como una especie de sueño.

¿Usaron varias cámaras?

Usamos una sola cámara, pero libre, en mano. Entonces, rompimos un poco con ese esquema de ponerla sobre un trípode, que es más o menos la tónica de la película porque estábamos pensando en filmarla en 16 mm

para luego pasarle a 35 mm. Nunca se había hecho una experiencia de ese tipo hasta esa época en el Perú, creo que tampoco en Latinoamérica y no sé si en el mundo se haya ampliado una película porque no existía materiales para ampliar en ese entonces. No existían ampliadoras, tampoco la ventanilla líquida. Existía solamente la ampliación por truca. Todas las películas fueron ampliadas de esta manera.

La Kodak sacó un tipo de película Anscochrome que permitía las posibilidades de ampliación. Hicimos pruebas, César Villanueva -al que le decían el mago del color, era un laboratorista excelente- hizo sus ampliaciones en el laboratorio y sacamos una ampliación casera en 35mm. Mandamos también algunas tomas que hicimos acá del test al laboratorio Alex de Buenos Aires. Yo tengo entendido que fue la primera vez que se hizo una ampliación de 16mm a 35mm en América Latina. Y el resultado fue óptimo, enviaron un test y quedamos fascinados. A ese nivel yo creo que hay un aporte, una audacia técnica. La gente de cine de esa época decía que estábamos locos, ¿cómo van a hacer una película de largometraje en 16mm? Hablo de la gente tradicional que filmaba en 35mm los noticieros de la época porque ese era todo el cine que se hacía en el Perú en ese momento.

¿Por qué prefirieron trabajar en 16mm?

Era lo que estaba al alcance de nuestra precaria economía. Un rollito de 100 pies, reversible Kodak -que daba una buena definición, buena fijación de la imagen, del color-, era un material bastante bueno.

¿Cómo eligieron a los actores?

Contratamos a dos actores. Uno completamente indio, Víctor Chambi, y a Judith Figueroa, que no es india, pero respondía con naturalidad a la película. Ella es mi hermana, actualmente vive en el Canadá y esa fue su única experiencia como actriz. En ese entonces ella era una maestra, que tenía una vocación natural. Todos decidimos que fuera ella porque necesitábamos una persona muy cercana a nosotros, en este caso una pariente, pues todos colaboraban sin ningún pago, había un compromiso de participación. También pusimos a otro actor en el papel de cura, Emilio Galli, quien tal vez tenía un estilo un tanto jesuita y barroco, como dice Sadoul, pero era un gran amigo y dirigía teatro en Lima, muy innovador para la época. Víctor Chambi quien llegó de Buenos Aires, no hablaba quechua, pero con una gran voluntad se sumó a este equipo. El pueblo de Paucartambo tuvo una participación fabulosa. Hicimos un cabildo con semanas de anticipación para anunciar que íbamos a filmar una película, pedíamos la colaboración del pueblo; su comportamiento frente a las cámaras fue excelente, absolutamente espontáneo, nadie mira a la cámara, no se nota la puesta en escena. Los

personajes principales entraron en la procesión como si fueran participantes auténticos. No nos detuvimos para nada. Todo es tal como ocurre. Es interesante, esta metodología de trabajo puede ser válida para otros proyectos.

¿Quiénes más participaron en la película?

Sebastián Salazar Bondy ⁵ contribuyó en la película realizando el texto del narrador en la voz de un locutor muy conocido en esa época, Eduardo Navarro, y para completar el cuadro de la gente que ha tenido una contribución creadora hay que mencionar a Armando Guevara Ochoa ⁶ quien hizo la música. El compuso especialmente para la película, la secuencia del sueño de Kukuli con los diablos, lo mismo que el final que es una especie de marcha, de cantata. Esta música fue grabada en Lima e interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Leopoldo La Rosa. La otra música que utilizamos y que no aparece en los créditos de la película -pues hubiera sido escandaloso mencionarlo en la época- fue grabada en Pekín, por la Orquesta Sinfónica de los Trabajadores de Pekín. Armando Guevara Ochoa dirigió las partituras y se trajo una grabación excelente. La interpretación de los chinos era como si hubiera sido hecha por campesinos peruanos porque hay un parentesco entre el mundo andino y el oriental. En esa época pronunciar la palabra socialismo era pecado, o pronunciar indio afectivamente era sospechoso, había que pronunciar «indio» despectivamente. Es el contexto social en que surge esta película. El Sr. Vallvé tuvo que pedir permiso a la Presidencia de la República para viajar al Festival de Moscú, estaba gobernando Prado en ese momento y él representaba a la oligarquía del Perú.

⁵ Sebastián Salazar Bondy (Lima, 1924- Lima, 1965). Dramaturgo y poeta. Entre sus obras está *El rabadomante*, *Voz desde la vigilia* (1944), *Cuaderno de la poesía oscura* (1946), *Rodil* (1954) y *Vidu de Ximena* (1960).

⁶ Armando Guevara Ochoa (Cuzco, 1927). Compositor cuzqueño que por sus actuaciones y originalidad ha sido bastante premiado en el Perú y en el exterior. En Cuzco dirige el Centro de Documentación musical de la UNSAAC que está reuniendo las composiciones de autores peruanos y la música folklórica de todas las regiones del país.

8.3. *Kukuli*: un justo y gratificante reconocimiento

¿Cómo fue el estreno de la película?

El estreno se realizó el 26 de julio de 1961 en el cine Le Paris. El Sr. Bolaños⁷ -un hombre con gran sensibilidad, el primero en traer un cine de calidad al Perú- fue quien asumió la distribución de *Kukuli* y convenció al gerente del cine Le Paris, el señor Palomino, para que la aceptara. Palomino vio la película y dijo «esto no aguanta más de tres días, eso está bien para serranos». Sin embargo el hombre estaba loco con el estreno porque la película llenaba el cine en matinee, vermouth y noche. Tuvo que estar un mes en cartelera, pese a que ya se había anunciado *El bello Sergio*, una película de Claude Chabrol, que se tuvo que retrasar porque *Kukuli* ocupó el lugar que le correspondía.

¿Cuál fue la opinión de la crítica respecto a la película?

Cuando se estrenó la película fue muy bien comentada. Por ejemplo, Salazar Bondi expresó en una editorial de *El Comercio* que *Kukuli* significaba la partida de nacimiento del cine nacional. Creo que eso es muy importante. El Dr. Morote Best hizo un prólogo a la película realmente muy hermoso, muy lúcido. Claudio Capasso⁸, fundador del Cine Club de Lima⁹, escribió un artículo hermosísimo en *La Crónica*. También Fernando Fernán -un intelectual importante, ex jesuita, un hombre con mucha sensibilidad y lucidez- escribió un artículo interesante en *La Prensa*. Por otro lado, tuvimos el apoyo de José María Arguedas.

⁷ Luis Bolaños Peralta (Cuzco, 1909 - 1990). Gran animador de la cultura cinematográfica nacional a través de su incansable labor en la distribución de películas, a la cual estuvo vinculado desde muy joven. En 1939 fundó la distribuidora Libertad, asociado con Carlos Benavides y Ramón Aspíllaga. Al disolverse la sociedad él se quedó con la rama dedicada a la distribución. A través de su labor en Libertad, Bolaños se ganó el aprecio de los admiradores del séptimo arte por haber exhibido películas de calidad consideradas comunmente poco comerciales. Estuvo presente en diversos festivales, organizó frecuentes muestras de cine en Lima, Arequipa y otras ciudades del país. Animó junto con Miguel Reynel la Sociedad Amigos del Cine y se preocupó constantemente por difundir los valores artísticos del cine.

⁸ Claudio Capasso: Pionero en la labor de comentario y crítica cinematográfica en el país. Se formó en el Cine Club de Lima llevando el comentario especializado de cine al diario *El Comercio*.

⁹ Cine Club de Lima: Fundado en 1952 por iniciativa de Andrés Ruszkowski, fue el primer cine club del país y funcionó hasta 1955 difundiendo las obras clásicas de la cinematografía mundial.

¿También tuvo resonancia a nivel internacional? ¿En qué festivales la presentaron?

A nivel internacional tenemos la opinión de George Sadoul, uno de los grandes historiadores de cine en el mundo, quien después de haberla apreciado en el Festival de Karlovy-Vary¹⁰ en Checoslovaquia en 1964—donde asistió como enviado especial de la revista semanal *Lettres Françaises*—escribió a dos páginas sobre el descubrimiento del cine inca. A raíz de haber visto *Kukuli* y otras películas anteriores del movimiento del Cine Club Cuzco, denomina a este movimiento como Escuela de Cuzco. Fico García, el realizador peruano, expresó recientemente algo que me parece correcto, que la Escuela de Cuzco fue incorporada por George Sadoul a la historia del cine universal.

También presentamos la película al festival de Moscú. El Sr. Vallvé y el Sr. Luis Bolaños que asistieron al Festival contaron que la película llegó tarde, no llegó al concurso, pero se hizo una proyección para 2,000 personas. Quien hizo la presentación—como no había ningún realizador peruano—fue Hugo del Carril¹¹ y nombraron como madrina—parece que es una costumbre en la Unión Soviética— a Tatiana Samoilova¹². Al terminar la proyección, el público se puso de pie y aplaudió. Esto para nosotros fue un estímulo muy grande.

Luego yo tuve oportunidad de ver la película doblada al ruso y me pareció muy graciosa. Yo no estoy de acuerdo con el doblaje de las películas, pero es una costumbre en ciertos países no conservar la versión original. Como cosa curiosa se puede mencionar que la traducción fue del quechua al ruso directo sin pasar por español. Este trabajo fue realizado por Yuri Subrinski, un quechuólogo de la Universidad de Moscú. La voz de *Kukuli* es la de Tatiana Samoilova y la de Víctor Chambi—interpretada

¹⁰ Festival de cine Karlovy-Vary: Es uno de los cinco festivales de cine de primera categoría de la FIAPF junto con los de Venecia, Cannes, Berlín y San Sebastián. Se realiza en la ciudad checoslovaca del mismo nombre y aunque se llevaba a cabo en un país socialista, no difería sustancialmente del mecanismo industrial y pomposo que regía a los otros grandes festivales. Se caracterizó por apoyar a los «nuevos cines» y a los nuevos jóvenes valores «autóctonos».

¹¹ Hugo del Carril: Cantante, actor y director cinematográfico argentino. Figura en los inicios del cine sonoro como uno de los actores más carismáticos. En 1949 debuta promisoriamente como director de un filme de éxito *Historia del 900*. Su filmografía como director incluye varios melodramas filmados tanto en Argentina como en Chile. En 1973 es nombrado Director del Instituto Nacional de Cinematografía, cargo al que renuncia un año más tarde.

¹² Tatiana Samoilova (1934): Actriz soviética. Adquirió una buena formación teatral y fue reconocida en Cannes por su actuación en la cinta *Pasaron las grullas* (1957).

por Hernán Velarde porque Víctor Chambi no sabía quechua- era la voz de Bondartchouk ¹³, una personalidad de la cinematografía soviética.

¿Cómo ve Ud. Kukuli después de treinta años?

Pienso que es una película que sigue teniendo vigencia. Creo que ahora ha cambiado el universo andino, se ha modificado en parte; yo no diría que ha cambiado totalmente. Los campesinos ya no usan los trajes que usamos en *Kukuli*, por ejemplo. Hay un proceso de aculturación a consecuencia de las migraciones. Pero la película sigue vigente en muchos aspectos. Las costumbres, los mitos, las leyendas siguen existiendo en la mente de los hombres del campo, sigue rigiendo su vida la concepción mágico-religiosa y su concepción del universo sigue vigente. Esta película, pese a que representa una época donde se avecina un mundo nuevo, distinto, como dice el prólogo del Dr. Morote, no ha pasado de época. Yo creo que la cultura nunca jamás pasará. La cultura es eterna, es patrimonio de un pueblo que ha resistido 500 años a presiones físicas, psicológicas, ejercidas durante la Colonia y la misma República. Este pueblo ha demostrado una valentía extraordinaria al mantener viva esa cultura. No ha sido avasallado, como dice José María Arguedas, porque mantienen en lo más profundo de sus raíces esa cultura milenaria.

¿Cree Ud. que para los limeños la visión de la película también ha cambiado?

Afortunadamente Lima está dejando de ser Lima, para convertirse en un país, en una nación, en un conglomerado de culturas.

8.4. Reflexiones en torno a la cultura andina y su presencia en el cine nacional

¿Cómo ve Ud. al indio y a su cultura?

Si hay alguna esperanza valedera para este país, está en el indio y su cultura, está en las grandes reservas morales y éticas y no sólo para el Perú sino para el mundo. Yo he escrito un artículo que va a salir en el catálogo del Festival del Cuzco ¹⁴, titulado «El cine y las culturas

¹³ Sergei Bondartchouk (1920) Actor y realizador soviético. Tiene en su filmografía adaptaciones de clásicos de la literatura como *La guerra y la paz* (1966-67) y *Waterloo* (1970).

¹⁴ Se refiere al II Encuentro de Cineastas Andinos realizado en el Cuzco entre el 24 y 30 de Junio de 1991.

dominadas». Ahí planteamos esa dicotomía, esa contradicción de una cultura dominante que se siente omnipotente y con derecho de destruir a las otras culturas e imponer sus mecanismos de pensamiento, de origen racionalista y cartesiano, en contraposición a una forma de concebir el mundo distinto, no cartesiano, no racionalista en el sentido occidental, pero tan racional como ella porque concibe el mundo y el universo en categorías míticas y lo expresa en metáforas. Son pensamientos condicionados a una forma de sentir y de pensar de origen milenario. Consideran al mundo como algo mágico. Sus mecanismos de pensamiento son distintos, pero tan válidos como cualquier otro. ¿Cómo se puede construir una nación? Justamente con todos esos aportes. Aquí en el Perú se han dado cita todas las culturas del planeta. Hace 20,000 años vinieron de Oriente y los contactos de ida y vuelta de este continente con Asia se dieron desde la época de Pachacutec con su hijo que fue un gran viajero y estuvo en Asia. Los contactos con el mundo empiezan mucho antes de aquello que quieren considerar como «Encuentro de culturas». Los 500 años fueron de encubrimiento, no de descubrimiento. Esto no significa que no tengamos un tremendo aprecio por el pueblo español. Yo soy el primero en levantar una voz de admiración por un pueblo que ha producido un Picasso, un Buñuel, un García Lorca o un millón de españoles que murieron en la Guerra civil, ¿cómo vas a meter en el mismo saco a este pueblo admirable junto con los torturadores, los extirpadores de idolatrías, los encomenderos, los abuelos de los terratenientes y de los gamonales? Los que fueron arquitectos del genocidio más grande en América no regresaron a España, se quedaron acá. Algunos de ellos sobreviven. Ahí están en las oficinas, son gerentes, han llegado a ser Ministros, hasta Presidentes de la República, y muchos de ellos hablan quechua.

Peró los indios también han aprendido. Desde el inicio su cultura se concibe como un aprendizaje permanente.

El indio tiene una capacidad de acomodo sorprendente. Ahora se han quitado las indumentarias folklóricas, costumbristas y se ponen un zapato, un blue jean, pero lo más importante es que no se modifique el interior. Ellos mantienen una fuerza enorme que ha sido demostrada en una capacidad de asimilación admirable de elementos culturales que vienen de fuera. Son los grandes transformadores, todo lo han transformado, incluso la religión. No podemos hablar de que existe cristianismo en el Perú, menos catolicismo, existe una religión popular, pero eso es creación heroica de estos pueblos que han sabido asimilar. Te pongo un ejemplo, nosotros hemos hecho una película últimamente *Yawar fiesta*. Aquella corrida de toros de *Yawar fiesta* tiene su origen en la época del Rey Minos. En la isla de Creta había una ceremonia casi ritual, religiosa,

vinculada al culto del Minotauro, del toro, que vive en el interior de la tierra, que produce los terremotos, que es una fuerza telúrica increíble. El periplo de esa tauromaquia para llegar hasta Puquio en el Perú fue largo. Fue a través de toda la historia de la tauromaquia en España hasta la primera corrida en Lima. Bueno ¿cómo llega a los andes esa corrida, cómo se modificó, cómo la asimilaron? La convirtieron en un ritual propiciatorio de la fertilidad de la tierra y fecundidad de los animales, le colocaron un símbolo inca, el cóndor, encima del símbolo español y conquistador que estaba representado por el toro. Esa es una demostración de cultura de resistencia. Creo que el destino deparará algo importante a este país, gracias a esa fuerza extraordinaria.

Aparte de toda la violencia a lo que ha sido sometido el pueblo ¿a qué cosa íntima de su cultura cree que ha tenido que renunciar?

Me parece que se renuncia a signos exteriores, lo importante es la conciencia. A mí no me interesa que se digan: yo soy indio, yo tengo una cara de indio, cuando en realidad es un explotador, un inmoral y se ha aculturado. En cambio, yo tendría un respeto extraordinario por una persona de ojos azules, pero con alma de indio y existen esas personas. El problema no es racial ni étnico. El problema es de conciencia. Es como hablar de cine urbano y rural, esas son pavadas. Es tan importante hacer una película urbana en Lima, como en el Cuzco o en Paucartambo. *Kukuli* es una película urbana, de la zona urbana de Paucartambo. Lo importante es que los pueblos tengan un canal más de expresión, porque la historia la hacen los pueblos, y el pueblo también crea arte y formas bellas y poéticas de expresión. Estamos contra un cine elitista, estamos por un cine de recuperación de las formas épicas y tradicionales de nuestra cultura.

¿Siente Ud. que la propuesta estética de la Escuela del Cuzco ha continuado en algún otro grupo?

Creo que existe una suerte de proyección de la Escuela de Cuzco. Evidentemente hemos continuado, los que hemos quedado, Eulogio y yo. Nuestra obra está vinculada a eso. Cuando hablan de que en la Escuela de Cuzco no hemos hecho un cine social, me llama la atención. No han visto *El cargador*. No han visto *Chiraje, batalla ritual*¹⁵ una película

¹⁵ *Chiraje, batalla ritual* (1975): Documental de largometraje de Luis Figueroa sobre un tema antropológico. La película tuvo problemas con la censura al ser vetada por la iglesia. El productor de la película, Juan Bandariarán, segmentó el filme en varios cortometrajes para acogerse a la ley de promoción cinematográfica. La versión completa sólo fue exhibida un par de veces en una sala de cine privada.

prohibida por razones políticas, lo mismo que *Los perros hambrientos* o *Yawar fiesta*. Tuvimos constantes problemas con las fuerzas armadas. Había coroneles que decían de *Los perros hambrientos* «esto es un ridículo a las Fuerzas Armadas, cómo es posible». Parece que desanalfabetizaron al coronel mostrándole un libro de *Ciro Alegría*: lo que se decía en la película estaba también en la novela. Ahora ya no se puede prohibir una película como se hacía en las épocas más oscuras de gobiernos oligárquicos, o de la dictadura de Odría.

¿En qué estado de conservación se encuentra la obra del Cine Club Cuzco?

Prácticamente toda la obra cinematográfica de la Escuela de Cuzco está inconclusa, hay que terminarla, editarla, hay que recuperarla. Son originales que cada día se rayan más, salvo excepciones a nivel documental. Creo que *Chambi* tiene dos cosas editadas en 16mm., pero el resto está por recuperarse. *El carnaval de Kanas* está editada en el laboratorio Alex. Y después casi ninguna, incluso las primeras películas de Eulogio Nishiyama están totalmente inéditas.

Iban a restaurar Kukuli ¿cómo van a hacerlo?

Me ha complacido mucho saber que existía una copia que había guardado Lucho Bolaños y está bastante cuidada. Tenemos otra copia con Eulogio Nishiyama en el Cuzco. Creo que de las dos saldrá una copia en bastante buen estado, el sonido de esta película es excelente.

¿Qué tema le gustaría filmar ahora?

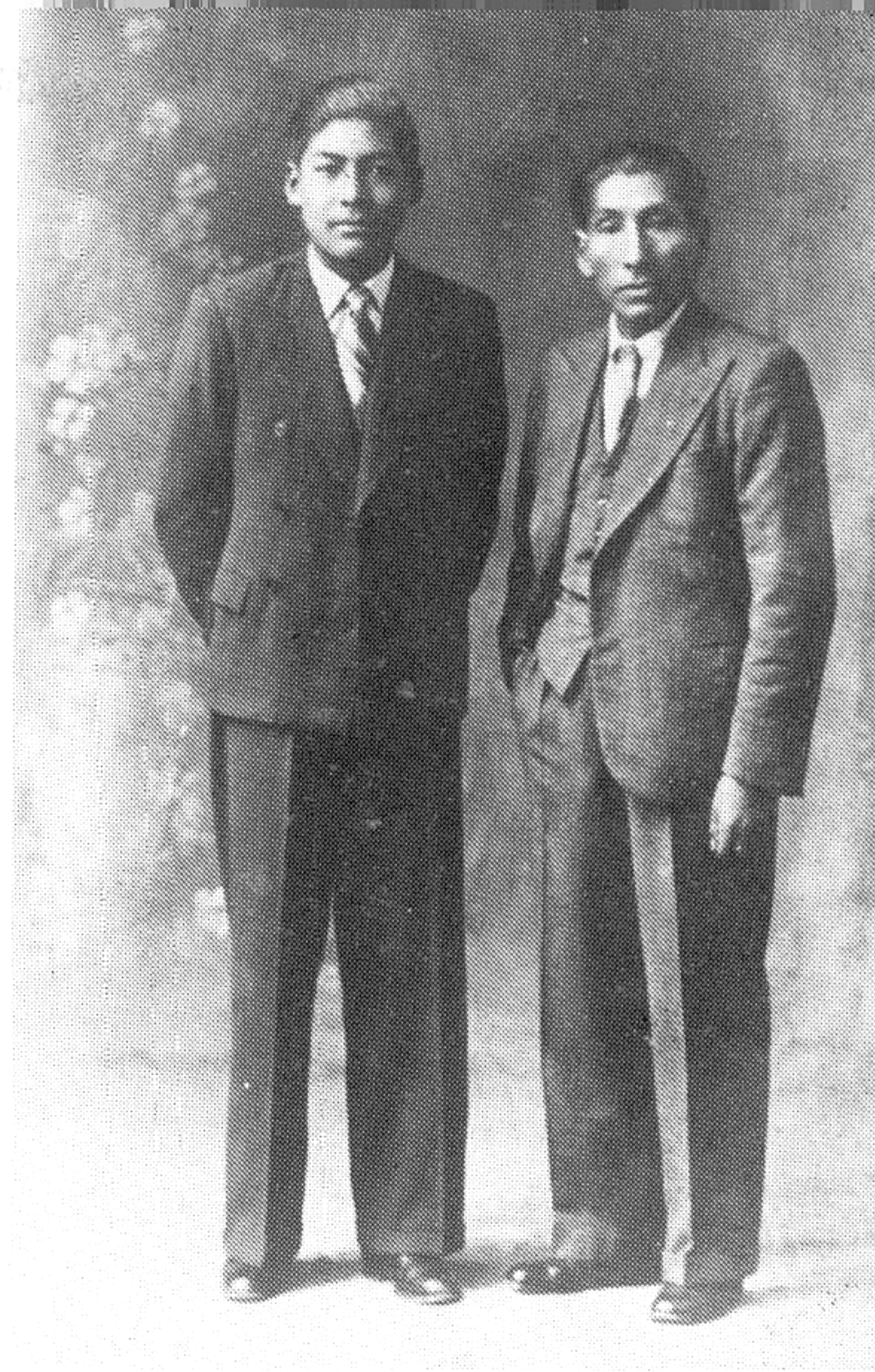
Los temas andinos. Yo pertenezco a este universo. Eso no quiere decir que no me interese un tema como el de la migración, por ejemplo, Lima es un tema inagotable.

¿Actualmente, tiene algún proyecto de película?

Varios proyectos. Tengo tres guiones de largometrajes terminados y como cuatro proyectos de series o documentales. Espero que ahora con motivo del festival lleguemos a algún acuerdo con un productor para seguir haciendo cine.

La familia Chambi está muy ligada a la historia visual del sur andino. En esta foto el gran fotógrafo peruano Martín Chambi junto a su hijo Manuel, cineasta fundador de la "Escuela del Cuzco".

(Foto: Archivo Sucesión Manuel Chambi)



Indígenas a 4,000 metros de altura, en el distrito de El Descanso, momentos previos a la filmación de *Carnaval de Kanas* (1956) realizada por los hermanos Manuel y Víctor Chambi y Eulogio Nishiyama.

(Foto: Archivo Sucesión Manuel Chambi)





Imágenes del filme
Carnaval de Kanas. Arriba
lugareñas cruzando un
río camino a la fiesta;

abajo, indígena tocando el
pinkullo.

(Foto: Archivo Sucesión
Manuel Chambi)



Convivencia e integración con las comunidades indígenas previo a los rodajes fue la norma de los hermanos Chambi y Eulogio Nishiyama. Arriba jinete-músico de Kanas con pinkullo y liwi; abajo, jinete-india de Kanas regresando a su choza después de la fiesta.



Andrés Alencastre, poeta
quechua, músico y autor de
huaynos, convocó a los indios
Kanas y los invitó a su pueblo y
casa en El Descanso, en las punas
de Layo, Cuzco a celebrar y filmar
Carnaval de Kanas.
(Foto: Archivo Sucesión Manuel
Chambi)



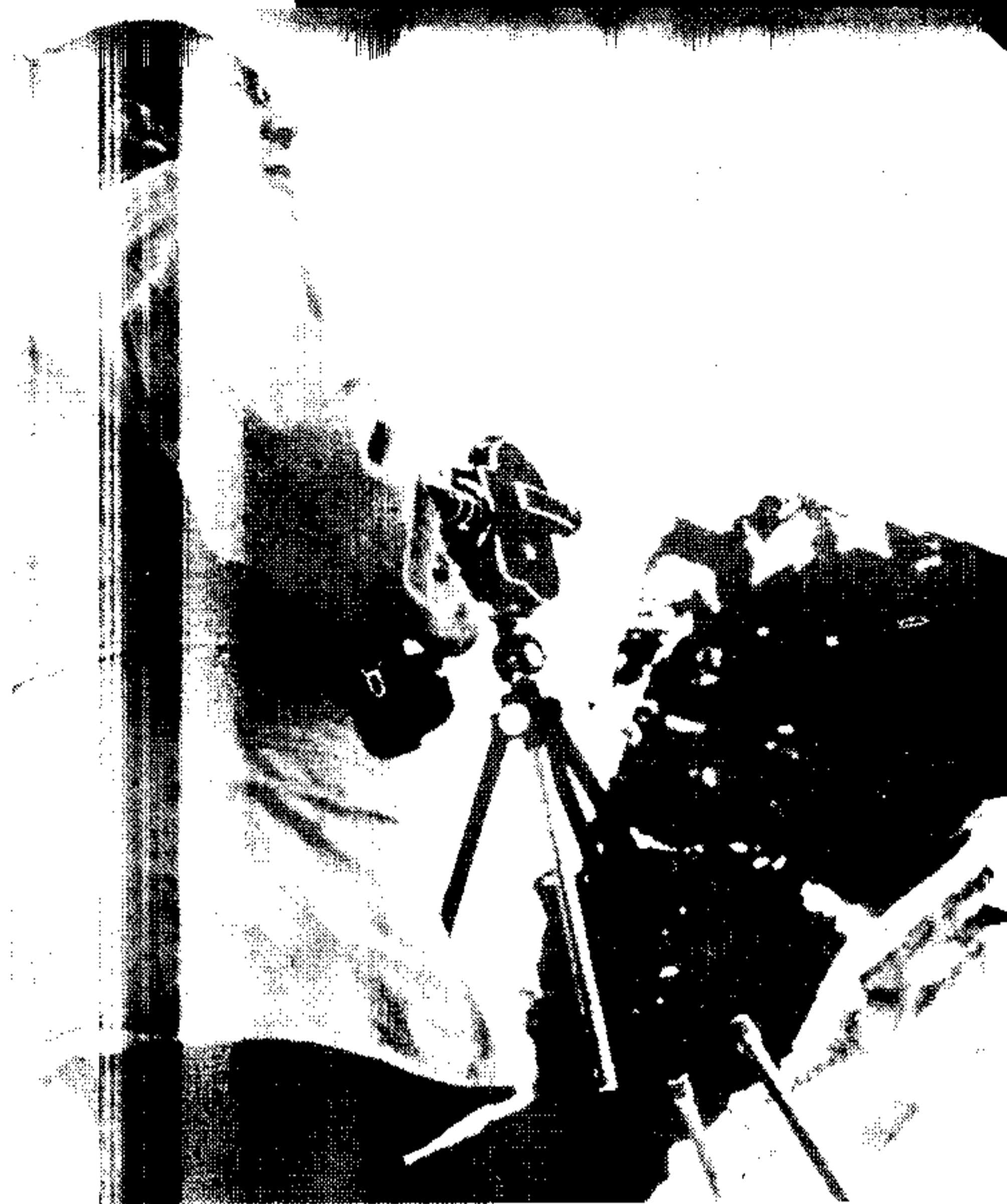
Músico en *Carnaval de
Kanas* tocando el
pinkullo (quena
gigante y gruesa
ajustada con nervios
de toro.
(Foto: Archivo
Sucesión Manuel
Chambi)



La calidad de los encuadres del cine de Manuel Chambi nos hablan no sólo de su gran sensibilidad plástica y poética sino también de su preocupación cultural por el mundo andino. Chambi fue el primero en explorar y descubrirnos ese universo indígena en su más transparente cotidianeidad. Encuadre del filme *Goyllur Ritti* (*Lucero de nieve*, 1957).

(Foto: Archivo Sucesión Manuel Chambi)

Manuel Chambi filmando
Qoyllur Ritti. Esta película
conjuntamente con *Carnaval
de Kanas* fueron premiadas en
1960 como los mejores
documentales etnográficos en
la I Reseña del Cine
Latinoamericano del Festival
de Santa Margarita en
Génova, Italia.
(Foto: Archivo Sucesión
Manuel Chambi)



Peregrinación al santuario del señor de Qoyllur Ritti, al pie del nevado
Ausangate (6,384 m. de alt.), donde se reúnen alrededor de 20,000 indígenas
de las distintas provincias del Cuzco en el día de Corpus Christi para rendir
culto tanto al santuario como a la nieve.
(Foto: Archivo Sucesión Manuel Chambi)





El abigeo (1969-1970)
único e inconcluso
largometraje de ficción
realizado por Manuel
Chambi con sus
alumnos de la
Universidad de Lima.
En esta foto, Chambi
en el papel del odiado
gamonal.
(Foto: Archivo Sucesión
Manuel Chambi)

Filmación de *La Agonía de Rasu Ñiti* en Puquio, Ayacucho.
(Foto: Archivo Sucesión Manuel Chambi)





Eulogio Nishiyama en plena filmación de uno de sus cortometrajes. Fue un estrecho colaborador en casi todos los proyectos cinematográficos emprendidos por los realizadores cusqueños.

(Foto: Archivo Sucesión Manuel Chambi)



Luis Figueroa Tabar, cineasta cusqueño co-realizador con Eulogio Nishiyama y César Villanueva de *Kukuli*, la película emblemática de la Escuela del Cuzco

(Foto: Cortesía Michelle Beltrami)



Escenas de *Jarawi* (1966), largometraje dirigido por César Villanueva y Eulogio Nishiyama, sobre la adaptación de la obra "Diamantes y pedernales" del escritor José María Arguedas, con la cual se clausura el ciclo de la "Escuela del Cuzco". Luego cada realizador siguió su propio camino.



Capítulo 4

**Extranjeros y coproducciones en una cinematografía
peruana sin industria: inventario de recuerdos y
tribulaciones**

Vlado Radovich

Actor, director y productor de cine y televisión de origen yugoeslavo afincado en el Perú desde 1948. Nació en 1922 en Bijelo Polje, Montenegro. Su verdadero nombre es Vladislav Radovic Dobricanin. Durante la década del 60 fue una popular figura de la televisión nacional pero también estuvo muy ligado a la actividad cinematográfica. Su nombre se mezcla frecuentemente con personajes del cine nacional como Manuel Trullen, Eduardo Tellería, Armando Robles y Oscar Kantor, entre otros.

Su paso por el cine ha sido básicamente como productor independiente de documentales, noticieros, cortometrajes y largometrajes entre los que más destacan *Ganarás el pan* (1965), *Taita Cristo* (1967) y *Milagro en la selva* (1969).

La otra faceta de Vlado Radovich es como actor de cine. Procedente de las canteras de la recientemente nacida televisión nacional (1958) en donde forjó su popularidad y estimación de parte del público, se lanzó a interpretar roles cinematográficos en varias películas como por ejemplo las coproducciones peruano-mexicanas *Operación Ñongos* (1964) y *A la sombra del sol* (1966) y las nacionales *El embajador y yo* (1968) y *Milagro en la selva* (1969).

Actualmente Vlado Radovich está totalmente retirado de la actividad cinematográfica, sin embargo en esta entrevista nos confiesa lo difícil y frustrante que fue para él su paso por el cine peruano.

9.1. Nadie es profeta en su tierra o *Ganarás el pan en tierra ajena*

Sabemos que Ud. ha participado activamente durante la década del 60 en la producción cinematográfica nacional, ¿cómo inicia su labor en el cine?

Mi participación en el cine nacional viene de los años 50. Yo llegué al Perú en 1948. Pero desde muy joven, 13 años, empecé a actuar en un colegio de refugiados de Italia. Fue una cuestión accidental porque mi chica se había presentado a un concurso para interpretar a la princesa de una obra clásica. Como yo era medio celoso me presenté también. El resultado fue que fui elegido para el papel del príncipe. De ahí pasamos a Nápoli y a la Opera de San Carlos.

Cuando llegué al Perú tenía la inquietud de ligarme a la actividad artística. Para mí que soy de nacionalidad yugoslava, con un idioma tan complejo como es el servo croata esto ha sido bastante difícil. En 1951 debuté como actor en la película *Sabotaje en la selva*¹, producida por Ed Movius² y protagonizada por Pilar Pallete³ y un joven Larrañaga quien trabajaba en aquella época de purser en Panamerican Airlines. Yo tenía un papel relativamente corto en el filme.

Luego, hacia 1954 hice mi primera incursión en el cine como modelo cinematográfico de dos spots que dirigió Manuel Trullen y produjo don Eduardo Tellería; creo que fui el primer modelo cinematográfico. El primer spot publicitario, el cual insertaban en los noticiosos, fue el de cocinas Surflane. El segundo se realizó en el Night Club Embassy. Fui solicitado también por Tellería y Trullen para protagonizar un spot que giraba en torno a la danza de los Siete velos de Salomé y al rey Herodes, para publicitar un ron. En ese spot se trabajó con un ballet argentino, en el cual vino como bailarina Isabel de Perón, antes de viajar a Panamá y ser la esposa de Juan Domingo Perón. Ella estaba en el coro y yo

¹ *Sabotaje en la selva* (1951). Producción norteamericana para televisión, filmada en 16 mm., dirigida por George Stone en base al guión de la peruana G. Pardo de Zela

² Ed Movius. Documentalista y productor norteamericano, dueño de la empresa Movius Film. Realizó entre mediados de los 50 y los 60 una serie de documentales turísticos para la International Petroleum Company e intentó desarrollar la actividad cinematográfica publicitaria en el Perú de aquella época a través de su empresa Audio Visual S.A.

³ Pilar Pallete. Actriz peruana casada con el actor John Wayne. Fue la estrella del filme *Las esmeraldas de Illa Tiki* (1952), rodada por la empresa Sol Laser para la RKO.

representé al rey Herodes a pesar de mi juventud. Nos acompañaba el famoso pianista López Rega.

Después de los cortos, mientras estudiaba arte dramático en el Club de Teatro, hice una película en la selva, como actor, para la Warner Brothers: *Cacería en la selva*⁴ filmada en Pucallpa. En aquella película interpreté el personaje del Capitán Aguirre. La historia transcurría en Brasil. Me acuerdo que me contrataron por 100 dólares por día de filmación -en aquella época yo recién estaba casado, había nacido mi primer hijito y no tenía plata-. Tuve mucha suerte porque la filmación debía terminar en tres ó cuatro días, y la cosa duró 12 días porque comenzó a llover. Así me gané mis primeros 1,200 dólares.

¿Los primeros cortometrajes que usted dirigió fueron El Plebeyo y Encuentro en Octubre?

Antes había hecho una serie de documentales y cortometrajes con Trullen y con Tellería, quienes de alguna manera fueron mis maestros en el cine. Ellos fueron los hombres que trabajaron el cine de los años 30 al 50; la gente de Amauta Films⁵.

Estos documentales fueron producción independiente. Había por ejemplo uno sobre la Feria de Huancayo. Como teníamos que autofinanciarnos lo hacíamos hablando con los dueños de las vacas, cada uno de ellos pagaba para que filmemos a su animal, como no sabíamos cuál iba a ganar, le tirábamos un poco la cámara alemana, sin película. Les prendíamos las luces y todo. Luego cuando salía el ganador lo volvíamos a filmar. Les daban una escarapela, les pedíamos desfilar. Las trampitas eran una forma de conseguir contrato.

Para realizar *Encuentro en octubre* trabajé con los estudios Rosselló⁶, pero como productor independiente.

⁴ *Cacería en la selva* (Manhunt in The Jungle). Largometraje filmado en el Perú en 1958, dirigido por Tom Mc. Gowan. Con: Robin Hughes, Luis Alvarez, James Wilson, Jorge Montoro y John B. Symmes.

⁵ Amauta Films. Compañía productora de películas que logró una gran producción entre los años 1936 y 1940. Se constituyó formalmente como empresa en 1938. Tuvo como socios y principales gestores a Felipe Varela La Rosa, Manuel Trullen y Ricardo Villarán.

⁶ Estudios Roselló. Empresa de producción y laboratorios cinematográficos que fundó el español José María Roselló. Produjeron fundamentalmente noticieros y un largometraje entre policial y suspenso de factura muy mediocre -*La muerte llega al segundo show* (1958)-. La empresa se deshizo a la muerte de su fundador.

¿También trabajó en los noticiarios de aquel entonces?

Sí. En el *Noticiero Rímac* y el *Noticiero Perú*⁷. Son anteriores a *Sucesos Peruanos*. Hice de todo un poco. Fui productor, vendedor, actor, director.

¿Se podía vivir del cine en esa época?

Yo creo que nunca se ha podido vivir del cine. Nadie ha vivido del cine, salvo Pancho Lombardi⁸. Cuando se habla de vivir del cine se trata de vivir de lo que genera el cine, lo que la misma producción produce. Desgraciadamente en todas mis experiencias con lo único que sí gané plata, fue con mi primer largometraje, *Ganarás el pan*⁹, éste me dio utilidades, pero después el cine en general me llevó a la ruina.

Ud. empieza a hacer cine en los años 50, pero ¿cuándo realmente siente que ha sido su mejor periodo en producción cinematográfica?

Yo no hablaría de un mejor momento. Hablaría del cine como una frustración. Siento no haber realizado nada realmente importante. Creo que al decir esto trato de ser honesto conmigo mismo.

¿Cuáles eran los temas tratados en sus trabajos?

En *Ganarás el pan*, el primer largometraje que hice como productor, empecé escribiendo un argumento que titulé *Los parásitos*. Era sobre un personaje que recibe una gran fortuna en herencia, pero está condicionado a recorrer el país y a conocer su propia realidad porque viene de Europa con una chica francesita y está muy ajeno a lo que es la realidad peruana. Cuando decidí que Armando Robles Godoy debía dirigir la película él me dijo: «¿por qué no le ponemos *Ganarás el pan*? Armando trabajaba en aquella época en el diario *La Prensa* y escribía unos artículos titulados «El documental del Perú». Al mismo tiempo era un crítico muy severo. Me dije «éste me dirige bien la película o tiene que suicidarse».

⁷ *Noticiero Perú*. Creado y dirigido por Eduardo Tellería conjuntamente con José Dapello. Produjo alrededor de 300 a 400 noticiarios durante el ochenio de Odría (1948-1956).

⁸ Francisco Lombardi. Cineasta y productor peruano inicia su producción de largometrajes en 1976 con *Muerte al amanecer*. Ha recibido varios premios, el último por su película *Cuidos del cielo* (1990).

⁹ *Ganarás el pan*. Largometraje nacional producido por Inti Films y dirigido por Armando Robles Godoy. Fue estrenado en 1965. Con: María Emma Arata, Edwin Mayer, Mary Francis, Pepe Miranda, Pablo Fernández y Ricardo Tosso. La música es de Enrique Pinilla.

Tenía un poco la influencia de las "Nuevas Olas europeas", que habían pasado por la misma experiencia. Le ofrecí dirigir la película -él había dirigido un documental un poco antes- tenía referencias suyas. Pepe Dapello ¹⁰, quien le había hecho la producción, lo describió como un hombre que no entendía de la técnica, pero que indudablemente tenía conceptos muy claros de lo que debía ser el lenguaje cinematográfico. Comenzamos a hacer el largometraje recorriendo el país. Yo era productor, financiador y deudor.

¿Ya se había creado la productora Inti Films ?

Sí, Inti Films se creó después de un paso mío por la televisión como actor, donde protagonicé grandes telenovelas. Fui actor en Panamericana Televisión después de haber estado en teatro y de ganar el Premio Nacional de Teatro. Salí de ahí en el año 63. Creo la empresa interesando a Gastón Romero Cárdenas como socio. En realidad yo no tenía capital, entonces, le propuse a Banchemo Rossi ¹¹ hacer cine y él me dijo: «Está bien, hazme un memorandum y yo voy a hacer un estudio, voy a ver si entro o no». A los diez días fui: «Mira, Vlado, aquí está el estudio -había costado como veinte mil soles, que era bastante dinero en aquella época- pero yo no hago cine porque esto no es negocio». Me quedé helado porque yo contaba absolutamente con su apoyo en esta empresa y ya había empezado a filmar la película. No estaba ni en la mitad del camino, o sea que iba a hacer el ridículo más grande al no terminarla. Mientras Armando estaba viajando, yo buscaba en canje los pasajes, la estadía. Es decir, se solucionaban los problemas de la producción en el camino. De todas maneras, Banchemo comprendió y me prestó dinero. Me dijo que no le cuente a nadie porque no le gustaba meterse en negocios donde se pierde plata. No quería recibos ni ningún contacto comercial conmigo. Luego, la película dio dinero y pude devolverle su inversión.

¿En términos económicos fue una película rentable?

Absolutamente rentable. *Ganarás el pan* dio dinero. Yo comencé la película con 70 mil soles, se hizo una publicidad fabulosa. Como se trataba de la reactivación del cine nacional, todo se movió a nivel de primeras planas en la prensa. Hicimos las primeras filmaciones en un yate. Mary

¹⁰ José Dapello. Productor cinematográfico peruano, socio minoritario de Rallo Films en 1946. Posteriormente se asoció con Televisa para la producción de noticieros.

¹¹ Luis Banchemo Rossi (Tacna, 1929-Lima, 1972). Brillante empresario nacional, motor del despegue de la industria pesquera nacional y dueño de una importante cadena de diarios en el país -*El Correo*-. Fue asesinado. El motivo de su muerte aún es un misterio.

Francis, quien trabajaba en un Night Club, era la actriz para la primera secuencia y Hugo Chauca -quien ahora trabaja en Panamericana Televisión- debutaba con Daniel Camino¹². Me acuerdo que Mary Francis se había quedado dormida para la conferencia de prensa y le dije a Hugo que la traiga. Hugo luego me llamó por teléfono y me contó que la mamá de ella decía que no iba a ir, que estaba muy cansada. Entonces fui, la saqué de la cama, la bañé -cosa que fue muy agradable- y luego la llevé a la filmación.

¿Cómo fue su relación con Armando Robles Godoy ?

Casi siempre fue fácil. Armando es un autodidacta. Además tiene una concepción de crítico cuando comienza a dirigir la película. Es un hombre con una capacidad de trabajo increíble. Para la edición no se usó una moviola moderna. Yo había firmado contrato con un estudio de Barranco, con Juan Antonio Caycho¹³, un camarógrafo y con Ernesto Leistenschneider¹⁴ quien tenía que darme el servicio de la moviola. Todo el mundo pensaba que la moviola era como la que se usaba en los años 60, pero nos habían traído una máquina de fines del siglo pasado, marca Moviola. Se fue haciendo la edición con mucho trabajo porque la película duraba una hora y treinta -Armando es muy pródigo para filmar más- así que había una cantidad increíble de material, había que editarlo pedaleando para que pasara cuadro por cuadro. No desmayamos. Es ahí donde Armando aprendió a hacer cine, en este laboratorio paupérrimo, absolutamente obsoleto. Le dije que si me hacía una buena edición, yo haría un esfuerzo económico para sacar la copia final en laboratorios Alex de Buenos Aires. Así fue y la película pasó a un laboratorio decente. Y Armando tuvo las dos experiencias, las dos escuelas.

¹² Daniel Camino Diez Canseco. Productor cinematográfico, comentarista de televisión y compositor. Es un conocido Relacionista Público en el mundo del cine, amigo personal de muchos directores, actrices y actores norteamericanos. Participó en el rodaje de *La muralla verde* de Robles Godoy y en *The Last Movie* (1971), el film de Dennis Hopper. Es compositor de una famosa cumbia inspirada en «Cien años de soledad».

¹³ Juan Antonio Caycho. camarógrafo, realizador y laboratorista desde el año 1958. Recordado sobre todo por su periodo cortometrajista de abundante producción y baja calidad.

¹⁴ Ernesto Leistenschneider. Productor alemán que se afincó en el Perú después de la II Guerra Mundial, propietario de Lima Films Sociedad Anónima. Desde 1958 contó con un laboratorio de procesado de películas y de alquiler de equipos de filmación y post-producción.

¿Cree que el trabajo de Robles Godoy con su empresa ayudó en su asentamiento como cineasta?

Fue definitivo. A partir de allí pudo desarrollar más su talento en otras producciones. Nadie le enseñó, él aprendió solo. No digo que yo le he enseñado a Armando Robles Godoy, lo que pasa es que la Inti Films le dio la oportunidad de dirigir esta primera película y dadas las condiciones, Armando tuvo que aprender solo a hacer una película correcta, una película decente.

¿Qué fue lo que más le gustó del trabajo de Robles Godoy en Ganarás el Pan ?

Su dedicación. Yo me hubiera quebrantado. La insistencia, el deseo, la constancia, no desmayar nunca y persistir. Era un hombre de indudable talento, conocía el cine por una cuestión intuitiva y por lo que había leído. Sabía manejar el lenguaje cinematográfico.

¿Qué dijo la crítica de Ganarás el pan ?

Habló muy bien. Yo creo que *Ganarás el pan* fue una película que cumplió una función social, la de mostrarle al Perú sus riquezas naturales. Yo siempre he estado preocupado por eso. La crítica fue benévola. Además para aquella época fue una buena película. Armando cumplió. Tal vez al final de la edición quiso hacer un cine abstracto y ahí es cuando yo le dije: «No, termina la película como es». Ahí hubo un pequeño contratiempo porque habíamos firmado un contrato donde la última palabra la tenía yo y no él. Armando siempre habla de sus otras películas, pareciera que ésta fuera la oveja negra y no fue así.

Pienso que éste era el camino para hacer un cine nacional. Ya sabía que el cine no era negocio, pero en cuanto a lo que debería ser el cine en el Perú, yo siempre propuse que primero fuera cine industria y que de ahí naciera el cine arte. Las cosas comenzaron al revés y hasta ahora siguen igual, entonces mal podemos hablar del cine nacional cuando no tenemos un solo laboratorio. Un cine sin industria no es cine.

9.2. Ni *Taita Cristo* se salva de la censura

*Ud. fue coproductor de Taita Cristo*¹⁵ ¿Cómo así se interesó una productora argentina en la novela de Eleodoro Vargas Vicuña¹⁶?

El Dr. Vargas Vicuña era amigo mío. En aquella época se vinculó con unos intelectuales de Argentina y comenzó a conversar con ellos. Como me había ido bien con *Ganarás el pan* me embarqué en *Taita Cristo* sin pensarlo mucho. Esta es una película que me da bastante pena porque su argumento se acerca mucho a lo que está sucediendo en este momento. Eleodoro Vargas Vicuña al final de su cuento presenta un monólogo sobre un pueblo totalmente deshecho, con un campanario que se caía. Yo recuerdo muy bien que nadie hizo caso a este pequeño monólogo, si lo hubieran escuchado un poquito más, por lo menos hubiéramos tenido una noción de lo que estaba sucediendo en el Perú. Decía así: «Aquí no pasa nada, nos suceden los días y las noches, aquí no sucede nada por más que agonizamos. La sequía detenida, avanza por dentro, el aire parece tranquilo. En este momento el aire no es tranquilo, la sequía ha desbordado». Pero desgraciadamente parece que en aquella época era un pecado decir esto. Yo no me avergüenzo de *Taita Cristo*.

¿El hecho de co-producir implicaba algún tipo de problema al escoger el director?

No, el joven Jiménez, mi socio, era muy acequible. Tal vez a mí no se me perdonó el haber incluido a un director argentino para un argumento de un autor peruano. Pero da la casualidad que la idea no vino de mi despacho, sino que la obra fue leída en Buenos Aires, ellos vinieron con el proyecto y yo acepté la co-producción.

¿Cuáles fueron los términos del contrato de coproducción?

El mercado argentino para ellos, el mercado peruano para nosotros y el 50% del mundo para cada uno. Es decir, no nos hacíamos problemas, dividíamos el mapa mundi por la mitad.

¹⁵ *Taita Cristo*. Coproducción peruana-argentina (Inti Films del Perú y Producciones Jiménez de Argentina). Dirigida por Guillermo Fernández Jurado, Director de la Cinemateca Argentina, en base a la novela de Eleodoro Vargas Vicuña. Fue filmada en 1965 y luego de varias alteraciones, para superar la censura, fue estrenada en 1967.

¹⁶ Eleodoro Vargas Vicuña (Cerro de Pasco, 1924). Escritor, Premio Nacional de poesía en 1959, conocido sobre todo por su trabajo a nivel de cuento. Ha publicado *Nahuin* (1953), *Zoru, imagen de poesía* (1964) y *Taita Cristo*, entre otros.

¿Qué influencias tuvo la adaptación del cuento de Elodoro Vargas Vicuña al medio cinematográfico?

Guillermo Fernández Jurado ¹⁷, el director de la película, Jiménez mi co-productor y Alejandro Vignati el guionista estaban muy influidos por el nuevo cine brasileño, el Cinema novo. Un año antes había ganado el Festival de Cannes *O pagador de promesas* ¹⁸ de Anselmo Duarte.

¿Sólo se basaron en este cuento o mezclaron otros cuentos?

No solamente este. Después que prohibieron la película, hice una modificación al guión ¹⁹ y le di una salida -de eso sí me avergüenzo mucho-, pero estaba totalmente quebrado y tenía que superar los impases de la censura. Eso fue una humillación.

¿Dónde se realizó el rodaje?

En Chilca, en Chosica y Chacabuco. Todo sucede en un pueblo.

¿Dónde se procesó la parte técnica?

Taita Cristo se hizo en el laboratorio San Miguel, en Buenos Aires.

¿Qué actores trabajaron en Taita Cristo?

Taita Cristo tuvo un elenco de primera. Estuvo Hudson Valdivia -para mí, uno de los grandes actores-, Alfredo Bouroncle, Jorge Montoro, Germán Vegas Garay, María Emma Arata; había pues un elenco actoral muy sólido. En aquella época el arte de la interpretación era arte, últimamente está desapareciendo por la influencia de la televisión, la naturalidad ya no significa absolutamente nada. Creo que *Taita Cristo* fue

¹⁷ Guillermo Fernández Jurado. Cineasta y directivo de la Cinemateca argentina desde 1954. Fue realizador y crítico cinematográfico y dirigió varias películas en su país. En el Perú rodó el polémico filme *Taita Cristo* (1965).

¹⁸ *O pagador de promesas* (1962). Película del brasileño Anselmo Duarte ganadora de la Palma de Oro del Festival de Cannes del mismo año. Es considerada el antecedente más cercano de lo que luego se llamará el «Cinema Novo Brasileño». Es un filme de provocación con cierto afán de ruptura.

¹⁹ Originalmente esta película terminaba cuando el pueblo ejecutaba quemando en la hoguera al marginal al que creía responsable de la sequía. El nuevo final consistió en que un cura y un ingeniero de Cooperación Popular (órgano político del gobierno, de ese entonces) salvan a la víctima pronunciando un discurso redentor a la vez que hallan agua al cavar un pozo a flor de tierra.

una película maltratada en exceso por la crítica y sobre todo por la Junta Censora que la prohibió, cuyo Presidente era el fundador de vuestra universidad, don Antonio Pinilla Sánchez Concha.

→ *¿Qué alegaron para censurar la película?*

Nunca decían por qué la censuraban, todo era demasiado impreciso. Lo que sí sé es que casi me ponen en la frontera de Bolivia, decían que era una película subversiva, que yo recibía dinero detrás de la cortina de hierro para hacer la película. Yo creo que fue la primera y la única película peruana que se prohibió. Gracias a un general del ejército amigo mío no me deportaron. Fue en un gobierno democrático, el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry.

→ *¿La película se llegó a exhibir?*

Sí se exhibió, pero con todo cambiado, por eso dije que me da mucha vergüenza.

144

→ *¿Qué parte cortó la censura?*

La censura no cortaba nada, la censura prohibía. Yo pedía que cambiaran de opinión, la volvía a presentar y me la rechazaban. Decían que afectaba la imagen del Perú, que aquí no se producen incestos, nuestros sacerdotes son gente sana, aquí no quemamos a la gente por razones de creencias religiosas. Y precisamente en aquella época habían quemado a un tipo, pero nadie escuchó eso.

¿La versión argentina se cortó también?

Ahí la pasaron completa. La libertad la cortamos entre nosotros, pero todo el resto del mundo la podía ver; esto me parecía absurdo.

¿Con el público tuvo mejor suerte?

En todo fue mal. Lo que sí tuvo fue mucha publicidad porque en aquella época prohibir una película peruana era un escándalo. A don Antonio lo tildaban de inquisidor.

→ Cuando se prohibió la película -en esto sí tengo que llamar poderosamente la atención de nuestros cineastas de aquella época: al grupo del Cine Club Cuzco, a Armando Robles Godoy, a don Enrique Pinilla, a la Asociación de Productores y a la crítica- nadie levantó un dedo. Ahí me sentí totalmente abandonado, aislado. Esto fue lo que frustró mi voluntad de seguir haciendo cine.

¿Por qué cree que no lo apoyaron, quizá por ser extranjero?

Había una especie de chauvinismo. En realidad no sé que pasó, pero no hubo ninguna reacción, salvo de alguna prensa amiga como el diario *El Correo* de Luis Banchero Rossi, *Ultima Hora* o *La Crónica* de Paco Otiniano, el resto de la gente se mantuvo totalmente al margen. No hubo una sola protesta. Un día Eleodoro me propuso llevar los rollos a la Plaza San Martín, quemarlos y declararnos en huelga de hambre. Le dije que era absurdo, nosotros que teníamos un hambre crónico no nos podíamos declarar en huelga de hambre, la gente de todo Lima se iba a reír de nosotros. Entonces me quedé con los rollos, con Eleodoro, con la película y con el hambre.

9.3. El cine peruano nunca existió. Recuerdos de una gran frustración

Otra faceta suya es la de actor ¿qué nos puede comentar de esta experiencia?

Yo participé en la película de *El embajador y yo*²⁰ porque años antes había hecho *Milagro en la selva*²¹, una coproducción con los Estados Unidos. Le había pedido a Kiko Ledgard²² que actuara en la película y él me había propuesto un canje, él actuaría en mi película si yo actuaba en la suya. Entonces acepté, pasaron tres años, hizo *El embajador y yo* y tuve que participar. La dirección la hizo Oscar Kantor, a quien yo no conocí hasta un día antes del rodaje.

¿Cuál era el argumento de esta película?

El embajador y yo era una película policial, con unos enredos de espionaje. Fue con Patricia Aspíllaga. Yo hacía el papel de jefe de la mafia.

¿Quién produjo esta película?

El productor era Kiko, parece que todo el dinero era suyo.

²⁰ *El embajador y yo*. Largometraje nacional producido por Producciones Zoom y dirigido por Oscar Kantor en 1968. Actuaron: Kiko Ledgard, Vlado Radovich, Patricia Aspíllaga, Manie Rey y Saby Kamalich.

²¹ *Milagro en la selva*. Dirigida por Andy Janczk, producida por Inti Films y Gate Torres Productions, interpretada por Kiko Ledgard, Bertha Shute, Vlado Radovic, Fernando Larrañaga, Robert Burns. Estrenada en 1969.

²² Kiko Ledgard. Popular animador y conductor de la televisión peruana en la década de los 60-70. Incursionó en el cine con la película *El embajador y yo* (1966). Su paso por el cine fue fugaz.

¿Qué relación hubo entre el cine y la televisión en aquellos años?

No hubo ninguna. Hubo sólo un intento después que yo hice *Milagro en la selva*, que se llamó *La boda diabólica* ²³, una co-producción entre Panamericana Televisión y Ricky Torres ²⁴ de los Estados Unidos, fue una cosa terrible.

¿Cuando Patricia Aspillaga, Kiko Ledgard y usted filman El embajador y yo ya eran conocidos en la televisión nacional?

Sí, ya todos eramos estrellas de la televisión, gente consagrada, Kiko era un maestro de ceremonia, Patricia había entrado con mucha fuerza en la televisión y yo había sido protagonista de todas las telenovelas y teleteatros. Mannie Rey ²⁵ debutaba.

Volviendo a Milagro en la selva ¿esta película es producción suya?

Sí, la peor de todas, muy mala. Después de la prohibición de *Taita Cristo* me encontraba en una encrucijada económica. Recibí una carta de un Sr. Ricky Torres quien residía en Hollywood y me proponía una coproducción, la cual acepté. Me interesaba poder recuperar en algo lo perdido en *Taita Cristo*, no vacilé un solo momento y acepté sin fijarme mucho en la idea del argumento, ni en el guión, ni en ninguna de esas cosas. También actué, en un idioma de lo más extraño, inventado durante la filmación. Hacía de un misionero, de esos que se comunicaban con los indígenas, una cosa terrible. El argumento era el de un niño que caía en la selva, recorría toda la amazonía a pie y sobrevivía, hasta que se encontraba con su padre quien venía de Estados Unidos. En esa película trabaja Kiko Ledgard de piloto; Fernando Larrañaga hace el personaje de un jefe de una tribu de la selva; Bertha Shute hizo de Princesa india; Bob Burns -un actor de televisión norteamericano- también participó. En una palabra un desastre que tengo que aguantar hasta ahora porque un canal de televisión la tiene y la repite a cada rato. Esto me ha traído mucha vergüenza.

²³ *Boda diabólica*. Largometraje filmado en el Perú, producido por Ultramar Films en 1972. Basado en una novela de Edgar Allan Poe. El guión y la dirección estuvieron a cargo de Enrique Torres Tudela. Intérpretes: Patricia Aspillaga, Margaret O'Brien, Orlando Sacha y Elvira Travesí.

²⁴ Ricky Torres (Enrique Torres Tudela). Productor peruano nacido en 1923. Produjo *El retrato ovalado* (1960); *Un minuto antes de morir* (1970) y *Boda Diabólica* (1972). Actualmente radica en los Estados Unidos.

²⁵ Mannie Rey. Estrella de la televisión peruana desde mediados de los sesenta. Se desempeñó como modelo, actriz, maestra de ceremonias y relatora de noticias. Su paso por el cine fue breve y poco afortunado.

¿Y qué hay de las co-producciones hechas con México?

En esas coproducciones los mexicanos lo hacían todo. Sucede que acá estaban Cachirulo y Copetón²⁶ y se hizo *Operación ñongos*²⁷; después yo hice un largometraje, *A la sombra del sol*²⁸, un drama bastante bien hecho con una productora mexicana y con Ofelia Montesco –actriz peruana quien falleció muy joven–. Después hicieron otra película. No eran coproducciones propiamente. Todo venía de allá, del cine mexicano.

¿Por qué ocurría esto, acaso era muy barato hacer cine en el Perú?

No, los mexicanos tenían en aquella época el mercado abierto, Pelmex²⁹ era muy poderosa. Yo me acuerdo que cuando llegué al Perú el 65% de las salas exhibían películas mexicanas.

¿Cree Ud. que todas estas coproducciones perjudicaron o beneficiaron al cine nacional?

Voy a ser muy crudo. No se puede perjudicar algo que no existe, el cine peruano nunca ha existido. El cine como industria nunca ha existido. Son intentos paulatinos, esparcidos en el tiempo, pero como una cuestión orgánica, nunca ha existido. No puede existir un cine cuando no hay una distribuidora. El cine se basa en una cuestión de negocios. El cine debe ser una industria. Cuando hablo de cine industria hablo de la distribución, de la exhibición y de la producción y aquí no hay nada de eso. Esa fue nuestra equivocación. Tal vez arrancamos este negocio muy jóvenes, tal vez atropellados, tal vez era cierto ese designio de Luis Banchemo Rossi de que el cine definitivamente no era negocio, pero

²⁶ Cachirulo y Copetón. Nombre dado en el Perú a los hermanos Ramón y Rodolfo Rey -hermanos King-. Conocida pareja de cómicos populares mexicanos que trabajaron tanto en el cine y la televisión mexicana y peruana entre los años 60 y 70.

²⁷ *Operación Ñongos* (1964). Película mexicano-peruana. Dirigida por Zacarías Gómez Urquiza e interpretada por los hermanos King, Luis Aguilar, Lorena Velásquez y Antonio Edwards. En México se la conoció con el nombre de *Un gallo con espaldas* y fue producida por cinematográfica Jalisco.

²⁸ *A la sombra del sol*. (1965) Co-producción mexicano-peruana, dirigida por Carlos Enrique Taboada y producida por América Producciones. Interpretada por Alvaro Ortíz, Ofelia Montesco, Miguel Arnaiz, Vlado Radovich, Susana Pardahl, Jorge Montoro, entre otros.

²⁹ Pelmex. Distribuidora mexicana de películas creada en 1954 por el estado mexicano con el fin de atender el mercado hispano-parlante. Ese mismo año se crearon también las distribuidoras Películas Nacionales para cubrir el mercado interno mexicano y Cinematográfica Mexicana Exportadora para llegar al resto de los mercados extranjeros.

nosotros pensábamos que era arte, era llenar un poco nuestras vivencias, necesitábamos expresarnos. El cine peruano siempre ha estado en función de sus realizadores respondiendo a una necesidad de expresar determinadas cosas en forma separada, pero no como conjunto, no en función de un cine nacional.

¿Hasta qué punto cree Ud. que los medios de comunicación o los críticos cinematográficos tienen la culpa en esto?

Los críticos cinematográficos no tienen culpa alguna. El crítico espera a que salga la película y la critica nada más. Creo que nosotros los productores básicamente somos los culpables de que haya sucedido esto.

A veces la relación película-público se ve un poco manejada, tergiversada por las opiniones de los críticos.

En Europa la influencia que la crítica tiene sobre el público es nula. Sino no se explicaría el éxito de películas tan malas como las de Schwarzenegger que son récords de taquilla y ganan 200, 300 millones de dólares. Yo estoy seguro que las críticas del *New York Times* o del *Miami Herald* lo van a maltratar hasta decir basta, sin embargo él gana plata. Por lo tanto, la crítica no tiene ninguna influencia sobre el público y sobre el nuestro menos todavía.

En los años sesenta, en qué usted hacía cine, los críticos decían que las películas nacionales, generalmente eran comedias para un público analfabeto.

Bueno, en este caso podríamos decir que el 90% de la producción televisiva y una buena cantidad de la producción cinematográfica peruana sigue este mismo camino. Para ellos todos somos analfabetos. Pero si en este momento en España, el programa de mayor sintonía es una telenovela venezolana ¿qué podemos esperar? El público ve lo que quiere ver, no podemos imponerle de ninguna manera lo que el crítico quiera ver. Yo no estoy justificando la calidad de nuestra televisión o lo que podría ser eventualmente nuestro cine, pero es así. Es inevitable.

¿Cómo evaluaría Ud. la producción nacional a partir de la ley 19327?

Si Ud. hace un análisis de lo que el Estado ha dado a través de esta ley, si evalúa la recaudación de todos los documentales, se encontrará que fueron muchos cientos de miles de dólares recaudados³⁰. Lo que sucede

³⁰ El cálculo hecho en el Primer Congreso Nacional de Cinematografía (Lima, junio 1992) plantea que la inversión nacional entre los productores y el aporte del Estado por cortometrajes en veinte años (1972-1992) es de aproximadamente 10 millones de dólares.

es que muchos de estos documentales no cumplieron una función social. En lugar de hacer documentales que le enseñen a nuestro pueblo a cambiar de actitud sobre la salud, higiene, educación, a estos productores sólo les interesaba el dinero y el cobrar. Yo vi en un cine un documental con un solo tiro de cámara por la Costa Verde que duraba siete minutos, sin edición, música y narración ¿por qué? Porque como el tiempo estaba bueno en Coproci, le daban la autorización y ganaban plata. He visto cortos que durante ocho o diez minutos analizan un cuadro, una historia de su tía, eso no cumple una finalidad social por la cual Ud. recibe el dinero del Estado, y el dinero del Estado es del pueblo. Entonces cuando Ud. recibe algo del pueblo debe dar algo al pueblo. No podemos quedar en la cosa abstracta. Esto es por falta de organización. Yo estuve en la comisión de cine en el año 86, mi sindicato -el Sindicato de Actores- me envió como representante, yo me retiré porque había una diferencia abismal entre el planteamiento de Armando Robles de cine arte y el mío que planteaba el cine industria; no puede haber ningún cine sino hay un cine industria. En Yugoslavia, un país que tiene la misma cantidad de habitantes que el Perú, hay 12 laboratorios. Su infraestructura tiene una capacidad de producción técnica de 600 largometrajes al año. Aquí no hay ningún laboratorio. Ud. tiene que hacer una película y esperar el resultado de su copión con una angustia que todos terminamos locos. No quiero ser duro. Quiero ser objetivo y como ustedes son la gente que ya está heredando esta situación quiero que de alguna manera esto les sirva de pauta para que tomen las decisiones respectivas y no se abandonen en las subvenciones. Eso ya terminó, el mundo moderno no acepta, miremos a la Unión Soviética. Cada uno tiene que mantenerse de acuerdo a lo que produce.

*¿Cómo evaluaría el cine nacional desde que Ud. participó hasta nuestros días?
¿Le ve algún futuro a esta actividad?*

Ya le dije, lo que me ha dejado el cine es una frustración. Yo he estado intentando instalar un laboratorio, hacer una empresa mixta, producir una suerte de largometrajes en coproducción con Europa, pero con este problema de Yugoslavia todo se ha detenido.

Pancho Lombardi hace películas porque tiene coproductoras. Ahora vamos a tener un largometraje de Chicho Durant que también es una coproducción. Pero si Chicho Durant hubiera tenido que meter toda su plata y esperar la recuperación del dinero acá, estaría muerto como murieron las producciones de Kiko, de Tulio Loza. Creo, sin embargo, que de aquella época, de los años 60 a la fecha, hubo un resultado en cuanto a calidad y cantidad con relación a los años 30, indudablemente. Filmes de Armando, como *La muralla verde*, *Espejismo*, luego *La boca del lobo*, *Maruja en el infierno* de Pancho Lombardi son exponentes de un buen

cine. Rentable o no es un buen cine. En cuanto a la economía, todos sabemos cuál es el resultado. Tiene que haber un ordenamiento, una mentalidad -desgraciadamente la voy a llamar así, mercantilista-. Ha habido calidad cinematográfica e indudablemente también grandes baches, como mi película *Milagro en la selva* o *Interpol llamando a Lima*,³¹ de Orlando Pessina o *El embujador y yo*, de Oscar Kantor, ha habido de eso muchísimo, pero sin embargo la gente sigue insistiendo.

³¹ *Interpol llamando a Lima*. Largometraje nacional dirigido por el uruguayo Orlando Pessina, estrenado en 1969. Con: Orlando Sacha, Jorge Montoro, Mariela Trejos, Alberto Soler. Fue una de las peores producciones que se hicieron en el cine nacional.

Nacido en 1927 en Chubut, Argentina Oscar Kantor inicia su carrera cinematográfica en su país natal pero es en Perú donde consolida su trayectoria a través de varios largometrajes y cortometrajes. Kantor llega al Perú formando parte de esa corriente migratoria obligada por la violencia política de la década del 60 en Argentina, época oscura no solo para el cine sino para toda la actividad cultural. Novelistas, dramaturgos, cineastas, actores optan por el exilio voluntario u obligado, como la única manera de nacer de nuevo. Kantor llega con su familia alentado por las promesas de ayuda, considerando al Perú sólo como una etapa inicial de un viaje hacia otros destinos. Pero ancla aquí y participa con otros cineastas nacionales en esta aventura inacabada de hacer cine en el Perú. Con María Esther Pallant, su esposa, y Silvia, su hija, forman una familia de cineastas con una amplia filmografía.

Entre sus películas dirigidas en Perú tenemos. *El embajador y yo* (1968), *Nemesio* (1969), *Estación de amor* (1974) y el episodio *Casa pensión* (1981) al interior del largometraje *Una raya más al tigre*. Su filmografía a nivel de cortometrajes es frondosa y variada.

10.1 París o Lima: consecuencias de una equivocada decisión

¿Cómo llegó a vincularse con el Perú?

Mientras preparaba mi película *Buenos Aires, verano 1912* que había sido invitada al Festival de Berlín vino el golpe de estado del General Onganía que anunció 20 años de gobierno militar, mi película si bien había sido aprobada no lograba conseguir ningún distribuidor. Previamente, María Esther Pallant¹ -mi esposa- había viajado al Perú en 1963 con la idea de hacer un largometraje con la historia de Nanchito, un chiquito que recorría el Perú. Cuando llegó, fue muy bien recibida por Belaunde quien estaba dentro de los primeros cien días de su gobierno y le dijo: «señora, el país está a su disposición». Se acababa de enterar que yo había sacado un premio en Cannes. Entonces, me faltó visión porque en vez de elegir Perú debí haber elegido París. Eso alguien me lo tenía que haber dicho. Yo estaba costreñido por los problemas económicos, por miles de problemas, incluyendo los políticos. Había una presión tan grande que vinimos al Perú. Cargamos máquina de escribir, 20 libros, liquidamos las bibliotecas, liquidamos todo y nos vinimos al Perú. Un señor le prometió coparticipar con la parte peruana, yo conseguí la coproducción argentina, conseguí el laboratorio, esas cosas que a mí me daban por prestigio. Pero ese señor al final no concretó nada.

Luego con Manuel Chambi y Lucho Figueroa, a quienes conocía de antes, armamos una escuelita de cine², estaba en 28 de julio en Miraflores. Eso fue en 1966 luego en 1968 formamos el primer Programa de cine y televisión de la Universidad de Lima junto con Enrique Pinilla, Rafaela García y Ricardo Palma Mickelsen.

¹ María Esther Pallant: Realizadora argentina nacida en Buenos Aires en 1932. Radica en el Perú desde 1966. Además de cineasta, escenógrafa y guionista, también ha realizado exposiciones de pintura y escultura. Fue cofundadora de la primera escuela de cine y televisión de la Universidad de Lima. Actualmente es Presidenta de la Asociación de Realizadoras Latinoamericanas (ARLA-PERU). Su filmografía está dedicada al cortometraje documental, salvo el caso del Noticiero *Mujeres de hoy* realizado en 1988.

² Se la conoció con el nombre de Escuela de Cine de Miraflores y estuvo auspiciada por la Municipalidad de ese distrito. Funcionaba en el local de la institución Campo Abierto. Poco antes Augusto Geu Rivera y Armando Robles Godoy abrieron la suya en el Paraninfo de la Biblioteca Nacional con apoyo de la Dirección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

10.2 Un buen olfato. Explotación de las vetas y canteras de la televisión popular

¿Qué recuerda de su época de cineasta en los 60?

Recuerdo a Kiko Ledgard con quien estaba en conversaciones para realizar *El embajador y yo*. Para ese entonces mi proyecto de *Nanchito* ya había desaparecido y Kiko estaba interesado en financiar una película para él, donde él hiciera dos, si era posible tres, quizá cuatro personajes. Hicimos entonces la película con técnicos argentinos y peruanos y anduvo más o menos bien como producción. Kiko Ledgard era nuestra carnada total y absoluta. Funcionó porque era una comedia simple, que a la gente le gustó, le interesó. Mi objetivo cuando yo creaba este tipo de empresas era que hubiera continuidad, yo no hacía una empresa para hacer una película y después esperar a ver el resultado, sino que les explicaba hasta el cansancio que el cine es un proceso y que si Ud. hace una película y espera un año por el resultado, todo se va a ir viniendo abajo y no va a pasar nada, salvo que sea un éxito económico extraordinario. *El embajador y yo* tuvo éxito en Lima y no tanto en provincias. La política de los productores en las tres películas que hice para terceros fue una vez que terminaba la película yo no participaba más.

¿Quién financió la película?

Kiko y sus amigos.

¿Quién hizo el guión?

Yo dirigí. El guión lo hizo María Esther y Humberto Polar³, quien era asistente de Kiko. Además hizo luego la producción, yo también trabajé en el libro. En realidad nosotros trabajamos en equipo con María Esther, eramos una dupla; yo ponía la cara y ella me ayudaba en todo para salir adelante. Estoy hablando de hace 20 años.

¿Es aquí donde los Kantor comenzaron a trabajar como familia o ya desde Argentina trabajaban juntos?

Si yo pudiera mostrarle mis cortos, en casi todos participa mi familia, la voz de «Nanchito» es Silvia, mi hija a los cinco años. En el

³ Humberto Polar. Productor peruano de telenovelas y de cine. Fue Presidente de la Asociación de cineastas del Perú. Actualmente trabaja en la gerencia de producción de Producciones Panamericana y ha sido productor de la segunda versión de *Natucha*.

primer corto de María Esther, *Rivaneli*, que también obtuvo premios nacionales en cantidad, trabaja Jorge, nuestro hijo que tenía cuatro años. Nuestros hijos están metidos en nuestro cine porque esa era una manera de vivir.

¿Cómo surgió la idea de realizar Nemesio ?

En 1969 hice mi segundo largo, *Nemesio*, entonces llevé como a veinte chicos de la universidad como técnicos para demostrarles que la universidad no era solamente un lugar vacío, sino que aprendieran en la práctica, lo malo y lo bueno. El cine es eso, no es aprender la genialidad sino aprender del error. Hicimos *Nemesio* con muchos menos técnicos argentinos, vino Adelqui Camusso ⁴ del cual sigo siendo amigo, y un asistente, Bernardo Arias.

¿De sus alumnos de la Universidad de Lima recuerda algunos que luego hayan continuado haciendo cine?

Puedo decir que en la universidad he tenido chicos que hoy son profesionales de primera línea con los cuales guardo una excelente relación -cosa que me alegra mucho- Pancho Salomón, Lucho Durand, Juan Durand. Un grupo de muchachos hoy ya de 40 años. No podría precisar mucho, otro de ellos era este chico Orlando Machiavello. Recuerdo que lo animé para que su padre entrara poniendo capital en *Nemesio* y él logró traer a una o dos personas más. Yo invité al arquitecto Gunter que entró con su socio y se formó un grupo interesante. Yo les aclaré: vamos a hacer una película populachera, que va a «jalar» y que luego va a permitir otro tipo de películas. Todos estaban de acuerdo. Se hizo con un presupuesto miserable porque redujimos los costos, la película se filmó con ocho mil metros. La hicimos, se terminó, se exhibió y fue un gran éxito económico. Fue la tercera en taquilla entre 400 películas del año. Y creo que este récord no ha sido batido ni siquiera hasta ahora por ninguna película nacional en términos de espectadores. Eso evidentemente es para mí -no voy a decir un orgullo- pero sí una demostración de capacidad profesional. Yo era -creo seguir siendo- un profesional capaz de hacer una comedieta barata, populachera y una película de arte -como las hice en su momento. Entonces, yo me sentía -y me siento hoy- un buen profesional. Conozco mi profesión. La película produjo una serie

⁴ Adelqui Camusso. Cineasta argentino. Fue Director del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral (Santa Fé, Argentina). Estuvo en Perú en varias oportunidades invitado a dictar cursillos de cine, sobre todo en lo que compete a dirección de fotografía.

de problemas a nivel empresa. Yo había sido aceptado por todos los socios, me pagaban un sueldo muy bajo, pero yo iba a las ganancias, si la película rendía, yo ganaba plata, si perdía, me fundía. Y la película dio mucha plata, para ese entonces, digamos dos millones de soles, no tengo los datos. Yo iba pegado a estos dos millones. No era una cantidad fabulosa, pero tenía un 2%, un 3% que para mí era una cifra fantástica. A partir de eso, se empezaron a producir roces. Mi ex asistente Bernardo Arias ⁵ comenzó a jugar su juego, que es parte del oficio también de los malos profesionales, ver como te serrucho el piso porque tú me molestas. Y yo renuncié.

¿Este tipo de roces no los tuvo antes cuando hizo El embajador y yo?

No, para nada. Me explico, en *El embajador y yo* yo tenía un sueldo y nada más.

¿Y no tuvo problemas con los técnicos?

No, ninguno. Yo soy un director chinche cuando hay que ser chinche, pero el trato que tengo con la gente es bueno porque es la gente la que va a determinar que la película tenga éxito o no. El problema era con los financistas, era un asunto empresarial. Decidieron que era mucho más barato el señor éste, él se ofrecía virgen, «hagan conmigo lo que quieran». Él dirigió la segunda película y ahí fracasó la empresa. La película fue *Allpa Kallpa* ⁶ y la dirigió este señor Bernardo Arias, mi ex asistente. Estamos en el 69 y comienza la crítica de los intelectuales del cine. Los de *Hablemos de Cine* me dan palos, totalmente entendibles porque son críticos que ven una obra, la analizan y en función a eso opinan.

¿Qué película le critican Nemesio o El embajador y yo?

Nemesio. *El embajador y yo* fue para ellos una duda, pensaban posiblemente en la película de arte, la gran película que el cine peruano necesitaba y no entendían que el cine es un complejo de elementos que

⁵ Bernardo Arias. Cineasta argentino que viene al Perú invitado por Oscar Kantor. Realiza en Perú *Allpa Kallpa* (1974) con Tulio Loza, película que a «pesar de sus intenciones críticas no logra convencer en su hechura formal» según Peter Schumann.

⁶ *Allpa Kallpa* (*La fuerza de la tierra*, 1973). Largometraje nacional producido por producciones Apurímac de propiedad del actor Tulio Loza, quien fue el protagonista de la película. La dirección estuvo a cargo del argentino Bernardo Arias.

entran en juego, donde la industria es uno de estos que no se puede desconocer y que a veces no va pegado al arte. Yo tenía en aquel momento que mantener a mi familia, a mis hijos, a mi mujer, algo que muchos de los chicos de *Hablemos de Cine* no hacían porque pertenecían a la burguesía, no tuvieron que lidiar para conseguir el pan de cada día. Recuerdo que Francisco Lombardi que era alumno mío en aquel momento, sacó una crítica virulenta en *Correo*. Una crítica que era válida -y yo habría firmado con él- si lo que criticaba fuese la obra. Pero ahí atacó a la persona y dijo «por qué estos argentinos no se van de este país» esto me tocó a mí muchísimo porque era injustificado, era algo más que chauvinismo.

¿A qué se debía que participaran una gran cantidad de extranjeros en las producciones peruanas de aquella época?

Es lo que ha pasado en toda la producción de cine en cualquier país donde no hay industria. ¿Tú hoy le darías a hacer fotografía de un largometraje a un muchacho que ha hecho cámara sólo dos veces en su vida? En mi tercer largo, *Estación de amor* le insistí durante semanas a un muchacho peruano que hacía fotografía, quien había llegado de Europa y me daba cierta seguridad. El lo pensó y lo pensó mucho y no pude hacer la película con él. Ahora es uno de los primeros publicistas del país: Orlando Aguilar. Yo buscaba técnicos del país. La primera vez traje seis técnicos, la segunda vez traje dos, en la tercera no quería traer a ninguno, pero en la práctica no se pudo y tuve que traer a Alberto Basail quien hizo la fotografía de *Estación de amor*. Actualmente la misma universidad ha formado gente, en publicidad ya no son tres los que la hacen, ahora son 300 los cuales se van a reducir a tres nuevamente con la crisis. Ya hoy el técnico extranjero no es más un elemento misterioso, odiado y al que hay que desconocer.

Volviendo a Nemesio ¿fue fácil trabajar con Tulio Loza?

Sí, no he tenido actores difíciles.

¿Por qué eligió Nemesio, fue una razón puramente comercial?

Nemesio fue la expresión populachera más importante de este país en ese momento. Lo que Tulio Loza no entendió -ni su cabeza le daba para entenderlo- era que de continuar con esta línea -no ya conmigo- y avanzarla podría haber significado ser el Cantinflas peruano. Es lo que me dijo un exhibidor nacional: «Kantor, Ud. encontró la veta de oro, haga una película por año con este hombre y van a traspasar el mercado nacional». Pero a Tulio Loza se le subieron los humos, el señor asistente hizo un buen trabajo de relaciones públicas, cosa que yo no sé hacer y pasó

lo que pasó. Tulio Loza es hoy un pobre cómico de cuarta categoría. La historia de *Nemesio* es la historia de un provinciano que llega a la ciudad. Si me hubieran dado posibilidades podría haberla hecho crecer, pero no querían, querían un final feliz y yo tuve que terminarla con un baile en la bajada de los baños, que me hizo sufrir. Tuve que hacerlo porque soy un profesional.

10.3 De tretas, chauvinismos, pequeñas vivezas y otras perlas de la historia del cine nacional

¿Qué otras producciones realizó?

En el año 71 nos presentamos María Esther y yo a un concurso con motivo del sesquicentenario de la independencia del Perú. Se presentaron 15 filmes, y después de ingentes preocupaciones de parte nuestra, ganamos el concurso.

¿Qué película fue?

Un documental de veinte minutos sobre el sesquicentenario de la independencia del Perú. Unos generales, el doctor Augusto Tamayo Vargas ⁷ y algunas figuras de la intelectualidad nacional decidieron que nosotros estábamos capacitados para hacer el documental. Ganamos el concurso, hicimos la película y se exhibió durante años en los colegios. La vieron todos los militares, les pareció excelente, no se le pasaba la mano a nadie y era un buen trabajo profesional.

En 1972 ó 73 –no me acuerdo bien– María Esther contactó con un historiador muy conocido y PROMOINVEST, una empresa sólida, deciden hacer un largometraje y nos contrataron a nosotros. El libro lo iba a hacer Augusto Tamayo Vargas y María Esther y yo íbamos a hacer la dirección. Ahí hubo plata para todo. Se hizo el presupuesto, lo analizaron con lupa y luego dieron a su gente el dinero suficiente para la producción, yo trabajé con una comodidad inmensa. Salió *Estación de amor*, pero fue un trabajo frustrado. Cuando estábamos en la mitad de la filmación, se

⁷ Augusto Tamayo Vargas. Poeta, ensayista y académico de gran prestigio intelectual. Formó parte de la generación de poetas del 30-40. Contemporáneo de Arguedas, fundó con este y otros escritores el grupo «Palabra» en 1936. Ha escrito una vasta obra ensayística e histórica que incluye estudios sobre Mercedes Cabello, Gonzáles Prada, Flora Tristán, Luis Favio Xamar. Ha publicado la más completa *Historia de la Literatura Peruana* en dos tomos de uso obligado en colegios y universidades. Su labor periodística fue recopilada en *Cien artículos sobre el Perú* y «Ensayos y artículos». Es padre del cineasta Augusto Tamayo San Román. Falleció en 1992.

nos acercó el representante de Artistas Unidos en el país y dijo «yo quiero distribuir esa película». Yo me sentí en el reino de los cielos: «si los americanos distribuyen la película, las posibilidades son inmensas, no sólo es el mercado nacional». La tomó, se lanzó en once salas y cuando tenía que pasar a la segunda semana, la retiró de las once salas aduciendo que había que pagar, era un jueguito, una vieja costumbre que existía en el cine nacional. La película no estaba caliente todavía, pero había llegado a la media de exhibición. Lo que había que hacer ahí era pasarla a la segunda semana. PROMOINVEST no tenía experiencia en ese juego, no sabía cómo enfrentarse a todo esto y retiró totalmente la película. Le inició un juicio a las salas cinematográficas, ganó el juicio y la película se reestrenó, no teniendo yo nada que ver. La película recuperó su inversión y dio una utilidad de más o menos un millón de soles aproximadamente.

¿Si la dejaban correr en su momento hubiera sido un éxito?

Hubiera funcionado mejor. Lo que pasa es que quien ganó fue la compañía y no quienes pusieron la plata, pero esa es una vieja historia, un problema de PROMOINVEST y sus asociados. Lo que yo puedo afirmar es que la película recuperó su inversión y dio más de un millón de soles de utilidad, que no es nada, pero para un mercado como el peruano era bastante.

¿PROMOINVEST se retiró de la producción de películas?

PROMOINVEST produjo después varios cortos y, yo me retiré. Me querían usar de asesor. Yo de asesor no trabajo, yo soy técnico.

¿Cuál era la temática de Estación de amor?

Era la historia de una pareja, él de clase media baja y ella de clase alta, se encuentran, se enamoran, viajan al norte, vuelven y ella decide dejar al chico ante la invitación del padre a hacer un viaje a Europa para seguir cursos de perfeccionamiento de su profesión. Es un argumento poco plebeyo.

¿Cómo funcionó la crítica con esta película?

Bueno, funcionó de una manera más suave, no hubo frases fuertes en contra, pero no hubo elogios muy grandes. Yo ya le temía a la crítica porque cualquier cosa que estuviera hecha por Kantor, «este argentino que vino a jorobarnos», iba a ser mala. No estoy exagerando, era así.

¿Cuál es su visión de Estación de amor después de 18 años de realizada?

Estación de amor es del año 73, pero recién fue estrenada en enero de 1974. Lo interesante de la película es que los productores la llevaron a

Berlín, pero no me dijeron nada. Yo los podría haber asesorado en ese momento. Ahí sí podía asesorar, no sólo porque era mi película sino porque tenía contactos.

Es difícil hablar muy malo o muy bien de un hijo. *Estación de amor* no era mi película. Las tres películas que hice se condicionaron a la cara, a las opciones, a las circunstancias de los productores. Yo tenía que mirarlos y saber si eran izquierdistas de tal lado, si les gustaban otro tipo de cosas, tenía que jugar con todo eso para que funcionara porque si no jugaba, se acababa. Creo que fue un buen trabajo dentro de un proceso industrial, era una película aceptablemente hecha, con cosas muy buenas, con cosas malas y con algunas cosas regulares.

En cuanto a la adaptación del guión ¿cómo fue la relación entre Augusto Tamayo Vargas y María Esther Pallant?

Muy buena porque María Esther es una persona muy accesible y don Augusto Tamayo Vargas era un hombre extraordinario. No hubo ningún problema. El mismo Lombardi lo criticó con altura. Dijo que él sabía que el guión no era bueno y era verdad. Y de un libro malo no se puede hacer una gran película.

¿Paralelamente Uds. seguían enseñando en la Universidad de Lima?

Sí seguíamos enseñando en la de Lima. María Esther en el 74 deja la Universidad.

¿Para Estación de amor llevó alumnos de la Universidad de Lima?

Unos veinte más o menos. Muchos estaban en producción. Luciano Talledo hizo toda una carrera en cámara y hoy es un excelente profesional, él fue asistente de cámara; el actual presidente de la Asociación de Cineastas del Perú- Nelson García-, era asistente de producción. De modo que había gente que ya tenía una cierta experiencia y la volcaba un poco en este tipo de trabajos. También estaba Gianfranco Anichinni quien hizo la cámara. Había un sólo técnico extranjero, Alberto Basail. El resto eran peruanos.

¿Y después de Estación de amor hizo algo más?

Me dediqué a mi empresita de cine.

¿Cuándo dejó la Universidad de Lima?

Yo seguí con la Universidad de Lima hasta que mi empresa Cinematográfica Chavín comenzó a funcionar, a producir. Soy el segundo que produce un corto a partir de la ley 19327, el primero lo hace

Armando; el tercero lo hace una empresa -Hierro Perú o Minero Perú. El de Robles es un excelente corto, el mío pésimo, pero eran cortos que entraban dentro de esa tesitura.

¿Cuál fue su corto?

El Combate del 2 de Mayo. No era pésimo, era una pequeña viveza mía, prácticamente trabajé sólo con fotos. Como dijo Robles «éste nunca entró con la cámara al fuerte del Real Felipe.» Yo entré con la cámara, pero ya en épocas posteriores. Por lo menos he producido 40 cortos y 40 noticieros, es un bagaje del cual -salvo con las excepciones del caso- me siento orgulloso.

¿Todo lo que produjo en cortometrajes lo hizo siempre con Cinematográfica Chavín?

Siempre con Cinematográfica Chavín. Me siento orgulloso porque ahí está la historia de la pintura peruana, ahí están 8 años de la vida cultural del Perú, que es el noticiero cultural Vicus, del cual nadie nunca habla. Hice *Los sairitupac sombreroeros*, un corto que a mí me satisface mucho. Lo filmé en Puno, me permitió conocer el Perú. Yo era un argentino limeño, el hacer cortos me permitió ir al interior. Y creo que comencé a querer al Perú - no es retórica-, cosa que hasta el momento no funcionaba porque yo sólo era un profesional que hacía su trabajo. Es así como llegué al año 80, 81 y tenía plata. Yo vivo el día, no soy de los tipos que saben guardar, entonces los cortos me producían y llegó el momento que tenía más plata de la que necesitaba para vivir. Entonces me reuní con Kurt Rosenthal y con Pancho Salomón -malhadada experiencia- hicimos la historia de *Una raya más al tigre*⁸, que fue un acto fallido. Para mí fue válido porque yo pasaba por una crisis personal, entonces contar la historia de un manicomio, ir al manicomio y quedarme cuatro meses con los locos, hablando con ellos, tratando de sonsacar sus pensamientos más íntimos para mí fue válido. Fue una buena terapia para cinco o seis personas que padecían de problemas parecidos al mío; pero las películas no funcionaron, ni la de Kurt ni la de Pancho. Sin embargo, la película llegó a recuperar 80% del costo, un hecho que era importante pero nos faltaba el 20%; con Kurt Rosenthal nos peleábamos que él me debía, que yo le debía. Esas rencillas con el tiempo se amenguaron. Seguimos produciendo

⁸ *Una raya más al tigre*: Película de largometraje estrenada en 1981. Fue realizada sobre la base de tres historias dirigidas por diferentes realizadores. Oscar Kantor, Kurt y Christine Rosenthal y Francisco Salomón trataron de articular sus propias propuestas en un todo desigual. Los actores que protagonizaron cada una de las tres historias fueron Edgar Guillén, Jorge Acuña y Toni Vásquez.

do cortos y documentales hasta hace un año y medio cuando la ley desapareció. Producir cortos o noticieros es imposible. En este momento el campo está vedado.

¿Ud. nunca se animó a hacer coproducciones con Argentina?

No, fue una falta de visión.

¿No cree que esa hubiera sido la solución para Una raya más al tigre?

Exacto. Un 40% extranjero y se resolvía la cosa. Y todos felices. Ahí nace la visión de un Lombardi, de un Federico García, de gente con más trato social, con más capacidad de maniobra, en el mejor sentido de la palabra.

¿Es a partir de estas limitaciones que ellos capitalizan la experiencia negativa que han tenido otras empresas?

En parte esto es cierto. Lombardi llegó a España con éxito y Fico García llegó a Cuba por contactos políticos o humanos. Esto les facilitó a ambos, en instancias totalmente distintas, sus respectivas producciones.

Hoy, por ejemplo, Huayhuaca que es un director de una potencia enorme no está haciendo ningún largometraje, José Antonio Portugal, para mí el mejor director peruano, hace cine de vez en cuando. La realidad hoy es ya el campo de batalla en el que vivimos todos y en donde estamos inmersos todos.

¿Tiene algún proyecto de largometraje a corto o mediano plazo?

Sí tengo un proyecto a mediano plazo, pero no voy a hablar ni una palabra respecto a eso. Amo mucho ese proyecto. Es una manera de creer que uno devuelve algo de lo que recibió del Perú porque yo de este país he recibido mucho, junto a la maledicencia, al odio, a la rabia, recibí otras cosas de la gente que yo valoro. Y lo he recibido de gente de cine también. Tengo un proyecto, pero depende de muchos factores. Aquí estamos enfrentando la vida y esperando que la vida me permita llegar a ese proyecto.

¿Cómo evaluaría Ud. su propuesta cinematográfica?

La única manera de hacer cine es tener un estilo de profesionalismo con una ideología detrás.

¿Considera que su propuesta contribuyó en algo al desarrollo del cine peruano?

No lo sé.

Antes del nacimiento de la ley de cine 19327 quiénes hacían cine en el Perú de los sesentas?

No había nada. Sólo estaba el señor Robles Godoy con toda su capacidad. El creía que el cine peruano era él. El problema era que él no aceptaba que yo, un gringo malhadado, un gringo del sur tuviera una escuelita de cine, igual a la que tenía él, mejor o peor, no importa. El no aceptaba eso, eso es lo que yo llamo egolatría. Está en su derecho porque tiene nombre y él se lo ha ganado.

Ud. que forma parte de la experiencia inicial, del boom cortometrajista que produjo alrededor de 1200 cortometrajes en veinte años ¿Cuál es su percepción de este fenómeno?

Yo diría que el cine peruano no ha sabido, no ha podido, no ha querido armar una industria. Si el cine peruano hubiera sabido, podido y querido armar una industria, hoy estaríamos en otra situación. Aún con la crisis mundial, y latinoamericana que se está viviendo, estaríamos en otra situación. Eso por un lado. Aquí hay quince o veinte directores que están en condiciones de hacer excelentes largometrajes, de una gran capacidad intelectual, profesional. Pero como no hay industria, como no hubo industria, como no hay resortes detrás, como no tenemos un laboratorio -que es la cosa más irracional del mundo- entonces realmente es muy difícil hacer cine. No hay con qué. De los 1200 cortos que se han producido, hay un 15% -que es decir ya mucho- de una altísima calidad profesional que tranquilamente se pueden pasar en el Festival de Cannes o en el de Montreal sin tener ningún problema de competencia. Pero para el Estado el cine no ha existido nunca salvo con Velasco Alvarado a quien hay que aplaudir por la dación de esa ley de cine. El cine ha sido un elemento sin importancia. Ahora lo han pasado a un sector del Ministerio de Educación, mañana lo van a mandar al Ministerio de Transportes. Recuerdo que una época estaba en el Ministerio de Industria en el rubro «varios».

Mientras el cine peruano sea tratado de esa manera evidentemente no va a ir a ningún lado. Carriere dijo una cosa en Cuzco, que valdría la pena mencionar. Estamos entrando al liberalismo, a la libre competencia, como tónica general. Esto no quiere decir que todos los países ganen con ello. Antes Brasil producía 100 películas por año y hoy ninguna y Argentina producía 30 películas por año y hoy produce dos. Este mismo problema lo van a vivir en Europa dentro de muy poco cuando todos los Estados dejen de apoyar a sus respectivas industrias nacionales y se unan en el proyecto de la Comunidad Europea. Si los franceses entienden que Latinoamérica puede ser un punto de apoyo para el desarrollo de su propio cine esto nos puede permitir también desarrollarnos. Los latinoamericanos debemos entender que tenemos que unirnos para ir para

adelante. El cine no va a desaparecer, sino que se va a convertir en lo que ahora es el teatro y lo que es de alguna manera el ballet. Un espectáculo con salas chiquitas de 200 butacas donde se verá cine de gran calidad. Pero en 40 ó 50 años esto va cambiar, estamos entrando -dolorosamente para mí porque soy un hombre de cine- a una debacle. Uno a nivel individual puede intentar pararlo, pero no va a poder, seamos realistas. La salida es la de Carriere, tratar de unirnos a las cinematografías africanas, europeas, asiáticas. Yo sé que suena como un gran salto pero es el gran salto o caemos al vacío. Eso va a depender de nuestra capacidad.

¿Tal vez se podría partir de la unidad latinoamericana, de la seguridad de un mercado común latinoamericano para luego entrar como conjunto al mercado común europeo?

Estamos hablando de esto hace 15 años. Estaba conversando con Edmundo Aray -cuando yo no era nadie- y le dije ¿por qué ustedes los venezolanos no nos mandan una película de éxito, *El pez que fuma*, por ejemplo, y que tenga todo el apoyo de la ley acá? En aquel momento creo que podíamos haberlo logrado, era la época de Alan García y nosotros mandamos una película de Lombardi para que se exhiba allá como película venezolana, había que empujar eso. Pero queda siempre en nada. Los festivales son lugares maravillosos donde la gente siente vasos comunicantes, pero terminado el festival, salvo el 2%, el resto es nada. El viento se lo lleva. Esos son los festivales internacionales.



Vlado Radovich, actor y productor de origen yugoeslavo afincado en el Perú desde 1948 en una toma de su cortometraje *Encuentro en Octubre*.
(Foto: Archivo F. Guzmán)



El popular animador de televisión Kiko Ledgard en el filme *El embajador y yo* (1967) del argentino Oscar Kantor.
(Foto: Archivo F. Guzmán)



Escenas de *Taita Cristo* (1967) de Guillermo Fernández Jurado. Película mutilada por las exigencias censoras de la época. Arriba, Jorge Montoro en una secuencia dramática. Abajo: el pueblo en procesión rogando por el fin de la sequía. (Foto: Cortesía Vlado Radovich)



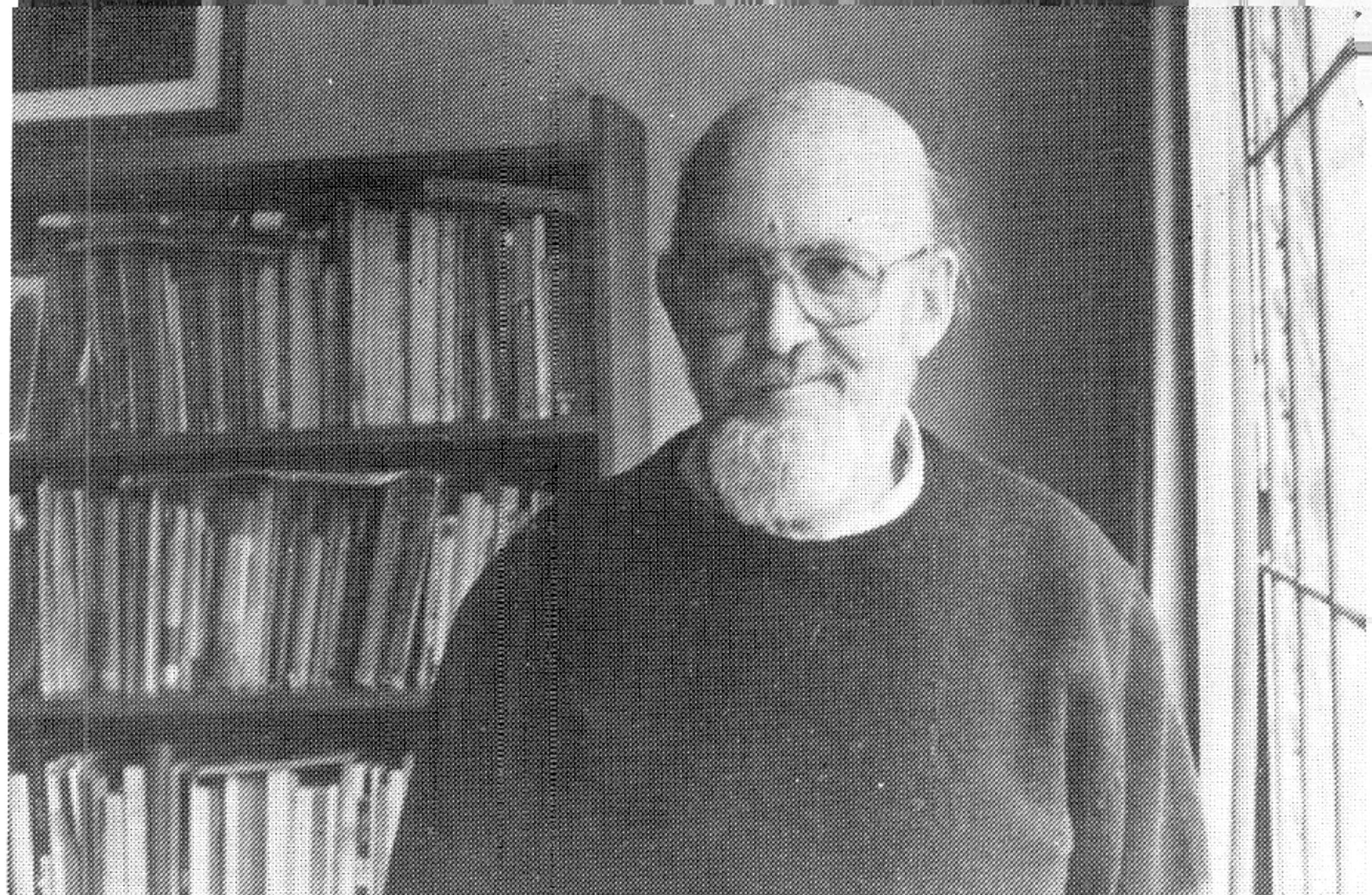


Milagro en la selva (1969) es una película de aventuras dirigida por Andy Janczak y producida por Enrique Torres Tudela e Inti Films del Perú. Entre sus actores estaban las populares estrellas televisivas Kiko Ledgard (foto superior); Fernando Larrañaga (foto inferior) y Vlado Radovich. (Foto: Archivo F. Guzmán)



Oscar Kantor, realizador argentino de varios largometrajes y numerosos cortometrajes nacionales. Vive en el Perú desde la década del sesenta.

(Foto: Archivo CEDOC)



Nemesio (1969), de Oscar Kantor, transvasó al cómico Tulio Loza del set televisivo a la pantalla grande obteniendo una interesante taquilla a pesar de su pobreza expresiva.

(Foto : Archivo F. Guzmán)





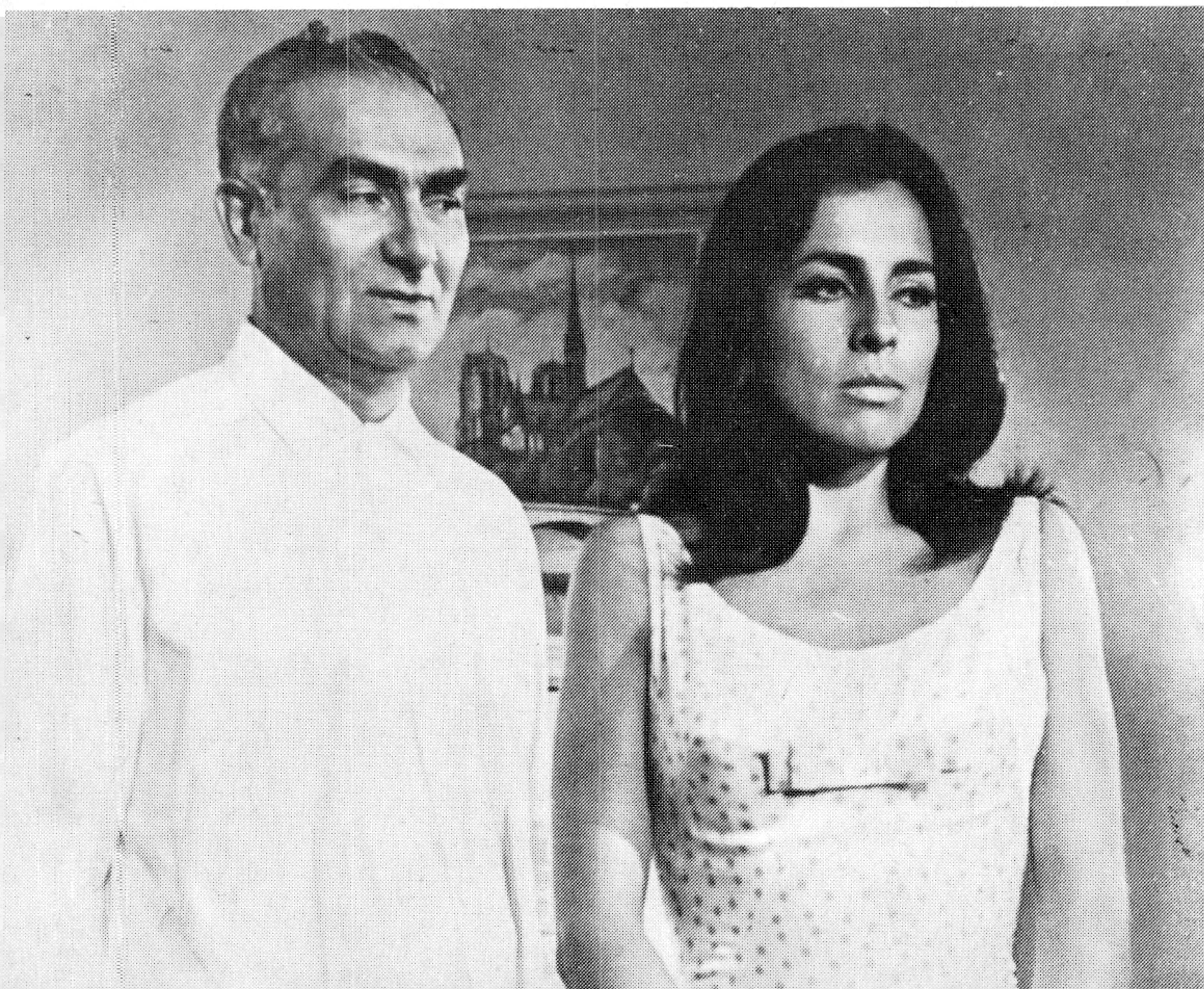
Entre las últimas películas producidas y estrenadas a caballo entre la dación de la ley 19327 (Ley de cine) y su reglamentación están *Estación de amor* de Oscar Kantor y *Allpa Kallpa, la fuerza de la tierra* de Bernardo Arias. (Fotos: Archivo *Hablemos de cine*)





En la década del 60, la industria mexicana rueda en el Perú numerosas películas de bajo costo y dudoso valor estético. *El tesoro de Atahualpa* (1968) es una muestra de ese sistema de coproducción. (Foto: Archivo F. Guzmán)

Luis Alvarez y Emily Cranz en la coproducción *Pasión oculta* (1968) del director mexicano Alfredo B. Crevenna. (Foto: Archivo F. Guzmán)

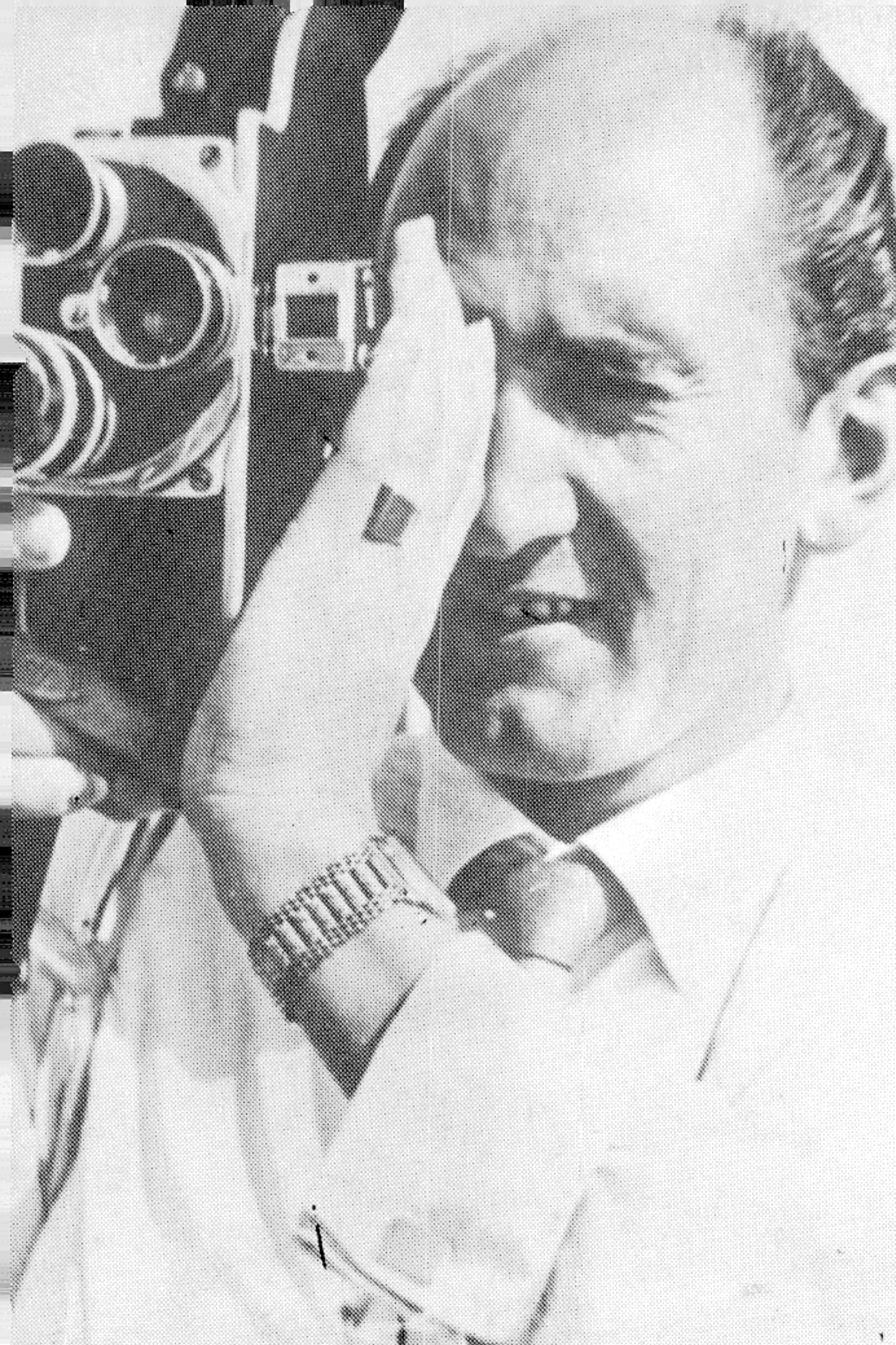




El cantante y actor mexicano Luis Aguilar con Luis Angel Pinasco en la primera coproducción peruano-mexicana *Operación Ñongos* (1964).
(Foto: Archivo F. Guzmán)

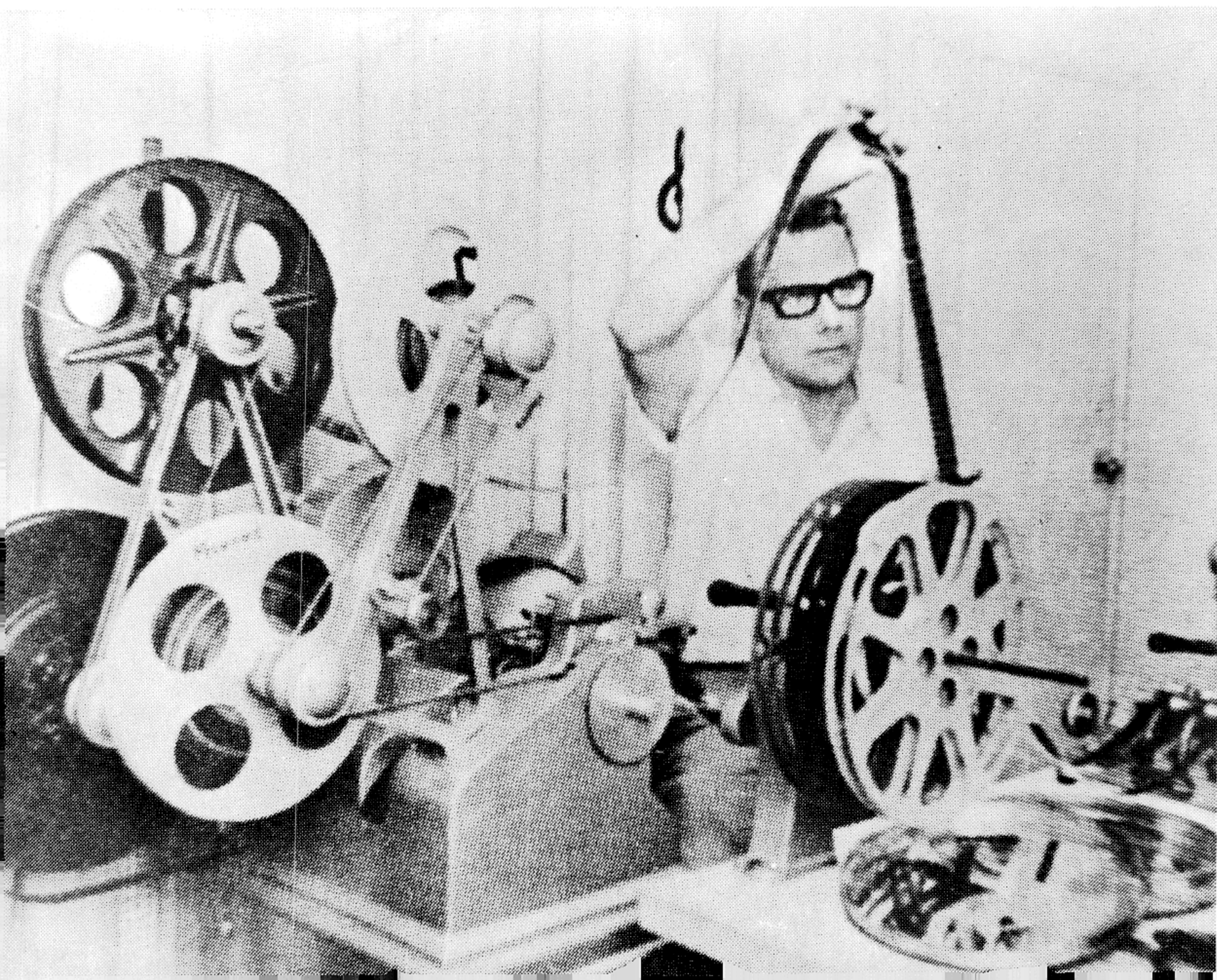
Dora Baret en *Intimidad en los parques* (1965), primera coproducción peruano-argentina dirigida por Manuel Antín.
(Foto: APIS, revista *Caretas*)





A pesar de que en el Perú nunca se logró desarrollar una verdadera industria cinematográfica, eso no desanimó a realizadores extranjeros a producir y realizar en el país. Arriba, Ernesto Leistenschneider de nacionalidad alemana, propietario de la productora Lima Films. Abajo, el norteamericano Ed Movius productor de la serie documental turística Tempus patrocinada por la International Petroleum Company.

(Foto: Archivo CEDOC)



Capítulo 5

Realizadores nacionales en busca de un "nuevo cine": la experiencia "autorista" en los 60 y 70

Sin duda alguna, al margen del aprecio o la discrepancia, Armando Robles es uno de los más importantes y polémicos personajes de la historia del cine nacional. Su trabajo y singular personalidad han hecho de él una especie de mito viviente, imagen que además él explota muy bien y con mucha fruición.

Robles es un cineasta autodidacta y un escritor con formación en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Nació en Nueva York el 7 de febrero de 1923 y es hijo del gran compositor y folklorista nacional Daniel Alomía Robles. Reside en el Perú desde 1933.

Su acercamiento al cine empieza en su niñez como asiduo y atento espectador, pasión que hasta el día de hoy conserva y practica. Su mérito no está solamente en el hecho de haber sido el primer cineasta peruano premiado múltiples veces en el exterior sino también por ser el promotor más activo de los proyectos de leyes cinematográficas peruanas -algunos lo consideran el padre de la derogada ley de cine D.L. 19327.

Su trabajo cinematográfico se inicia con algunos cortometrajes, hasta que en 1965 rueda su primer largometraje: *Ganarás el pan* que le sirvió como curso intensivo para aprender realización. De allí en adelante su carrera cinematográfica está llena de premios y críticas. En 1967, su película *En la selva no hay estrellas* es distinguida con el segundo puesto y medalla de oro en el Festival de Moscú. Luego, en 1970 *La muralla verde* obtiene catorce premios internacionales siendo el más importante el Hugo de Oro del Festival de Chicago. En 1972, vuelve a ganar el primer premio de dicho festival con *Espejismo* que también es premiada en el Festival de Cartagena (1973) y el Festival de Cadiz (1975). Su última película *Sonata soledad* (1987) es la que menos suerte y difusión ha tenido.

La otra faceta de Armando Robles es la docencia cinematográfica, de la cual es pionero. En 1966 fundó la primera escuela-taller de cine en el Perú que con algunos cambios de nombres y locales subsiste hasta nuestros días. En la actualidad trabaja en obras teatrales con su hija Marcela y también participa en la polémica discusión de la nueva ley de cine.

11.1 Así se templó y forjó un pionero

Mucho se conoce de su relación con el cine, pero poco del Armando Robles novelista, cuentista e incluso director teatral. ¿Podría contarnos algo de estas facetas?

Sí bueno, yo comencé a escribir cuando estaba en el colegio. Empecé como todo escritor contando sus propias aventuras infantiles. Participé en una revista del colegio Santa Rosa de Chosica, que se llamaba *Primicias literarias*, ahí comencé a escribir. Primero estudié Ciencias en la Universidad San Marcos, luego pasé a Letras a estudiar Literatura por tres años y me salí. Comencé a vivir una serie de cosas, pero mantuve siempre la continuidad como escritor y finalmente después de muchas vueltas fui a parar a la selva como colono. Eso fue bastante temprano en mi vida. Entre el año 49 y el 57 más o menos. Desde ahí comencé a hacerme relativamente conocido. Escribí dos obras para teatro, las cuales obtuvieron en años sucesivos el segundo puesto en el Concurso Nacional de Teatro. Una se llamaba *Yo, tú, nadie* y la otra *Don Juan*. Luego, seguí escribiendo teatro y participé en un Concurso de Cuentos que organizó *La Prensa* donde gané los dos primeros premios, el primero y el segundo. Fue una cosa bestial. En esa época los premios eran fuertes. No teníamos movilidad en la selva y eso fue una bendición. Eran 20,000 soles, de esos tiempos, que equivalían al 50% de un auto nuevo. Era un premio importante. En cuanto a los dos cuentos, uno se llamaba *Los tres caminos*, que ahora pasados los años me sirvió de base para una de las partes de la película *Sonata Soledad*, mi último largometraje. Y el otro cuento era *En la selva no hay estrellas*, que también me sirvió años más tarde, para el guión de mi primera película de ficción, que lleva el mismo nombre. En la selva también escribí *La muralla verde* que igualmente sacó un premio. En fin, seguí escribiendo hasta que un día llegaron a visitarme un grupo de médicos amigos entre los cuales estaba Pepe Velásquez, el actor, su hermano Tulio que era médico, y llevó me acuerdo, una camarita Bolex con película virgen. Hice mi primer guión y filmé mi primera peliculita que se llamaba *Ya se cayó el arbolito*. Ahí comenzó mi primer contacto con el cine, yo diría que muy sin vocación todavía. Aunque, mi primer contacto con el cine fue en Nueva York, con mi padre Daniel Alomía Robles¹. El vivió en Nueva York muchos años y yo nací en una de esas

¹ Daniel Alomía Robles (Huánuco 1871- Lima 1942). Músico. Su obra ocupó distintos géneros: el poema musical, la zarzuela dramática (v.gr. *El cóndor pasa*), cashuas, algunos foxtrots y langos aparte de la música que hizo para una película.

estadas. Mi padre era muy peruanista, muy especial y nunca aprendió inglés y era muy cinemero. Iba al cine todas las semanas. Entonces apenas tuve uso de razón, como yo sabía inglés, me llevaba para que le tradujera las películas. Yo me he visto cuanta película hay de esa época. Yo nací el año 23, estoy hablando a partir del año 30 más o menos. He visto *Intolerancia*, *El nacimiento de una nación*, en versión comercial, y no en Cine Club, porque cuando vino el sonido éste no barrió completamente con el cine mudo, se siguieron dando películas mudas durante algún tiempo alternándose con las sonoras. Incluso se anunciaba en los avisos, película sonora o película muda. Yo recuerdo haber visto *El nacimiento de una nación* con orquesta, ejecutando la partitura especial que Griffith hizo componer. He visto películas increíbles, por ejemplo una serial muda sobre Tarzán² y la veía con una atención distinta a la que tenía un niño a esa edad. Tenía que traducirle los letreros a mi padre, y después cuando el cine fue parlante, los textos. Me hice un traductor de la patada. Soy un buen traductor.

¿En su formación cinematográfica, ha tenido alguna influencia, de alguna corriente, alguna teoría, directores en especial?

169

Creo que no, una influencia que se pueda puntualizar no. Pero sí reconozco que he tenido influencia de todo lo que es el cine. El nacimiento de una vocación de esta naturaleza, que en mi caso casi coincide con el nacimiento del medio mismo es difícil de trazar. Yo encuentro eso en mi vida como una especie de fenómeno mágico, de cosa muy difícil de pormenorizar. Respecto a escribir, sí puedo decir que tuve influencias, en cine no. El cine es un lenguaje que como lenguaje inclusive está recién naciendo, yo no creo que el cine sea una cosa ya establecida, que tenga un respaldo de una obra consagrada. Yo considero que no hay genios en el cine, no hay un Juan Sebastian Bach, un Leonardo Da Vinci de la cinematografía, no hay nada que se les aproxime. Creo que el cine es un arte en pleno proceso de crecimiento. Entonces pertenecer a eso me parece que es fascinante, tiene sus pro y sus contra, pero me parece que más son los pro. Entonces uno comienza prácticamente con el cine. Imáginate, yo he empezado a experimentar cine cuando estaban todavía en cartelera Chaplin, Buster Keaton, Griffith, entonces he nacido con el cine, he crecido con el cine. En qué momento se me metió el cine ya a nivel realización, es difícil saberlo, creo que siempre ha estado en mi organismo en forma latente.

² Serial muda sobre Tarzán. Probablemente se refiera a los primeros filmes que se hicieron sobre Tarzán desde 1918 hasta 1921, interpretado por el actor Elmo Lincoln (*Tarzán of the Apes*). O quizás a la película *Tarzán and Golden Lion* (1927), interpretada por James H. Peirce.

Sabemos que a comienzos de los 60 Usted hizo crítica cinematográfica? ¿Recuerda algo de esta época, en qué nivel estaba la crítica?

Creo que estaba igual que ahora. Para mí la crítica es la eyaculación prematura de la función intelectual. Apenas descubrí eso en mí, dejé de ser crítico, pues a mí no me gusta la eyaculación prematura. Además encuentro que el crítico está fregado porque tiene que ocuparse de aquellos a quienes critica, en cambio, aquellos que son criticados no tienen por qué ocuparse de los críticos. Pero sí reconozco que fue una entrada interesante para ver cine en otra forma. Yo hice una carrera periodística profesional. No entré a llevar gacetillas una vez por semana, sino a trabajar en el periódico a tiempo completo. Yo he hecho máquinas, guardia nocturna, policiales, sociales, espectáculos. Finalmente llegué a ser el Director de la sección de espectáculos, cultura y sociales del diario *La Prensa*. *La Prensa* en esa época hizo una revolución periodística, quizá no en el contenido ni en la ideología, pero sí en la forma y ahí hice una carrera de seis a siete años. Tuve de compañero y maestro de periodismo a Guillermo Thorndike³, él era Jefe de esa sección cuando entré a trabajar, después él renunció y yo me quedé a cargo de todo. Por supuesto yo tenía un crítico de ballet, un crítico de pintura, un crítico de música, pero me reservé la crítica de cine. Tan buena o tan mala como la de ahora. Lo que sucede es que la crítica es un error espantoso que hasta ahora se prolonga, que es tratar de meter un lenguaje dentro de otro, tratar de explicar la música, con palabras; tratar de explicar el cine, escribiendo. Era una tontería y además diciendo tonterías. A pesar de todo me sirvió. Fue como un segundo capítulo de mi infancia. Tenía que ver la película con más atención, hasta dos, tres veces, para traducirla. A mí no me gustaba ver la película una vez y hacer la crítica. Había que verla en otra forma. No es que mis críticas valieran algo, como las de ahora tampoco. Yo creo que la crítica sirve más que para pasar el rato y cuando está bien escrita para disfrutarla como literatura porque hay críticas muy bien escritas, no acá en el Perú desde luego, pero hay críticos que son inteligentes y que son escritores y cuando eso sucede uno se encuentra con joyitas de la literatura. Pero esto no tiene nada que ver con el cine. Entonces, cuando terminé mi carrera periodística, ya me metí en otras cosas, en el cine. Yo salí del periodismo para entrar al cine.

³ Guillermo Thorndike (Lima, 1940). Escritor y periodista. Hizo estudios de literatura en la Universidad Mayor de San Marcos y de periodismo en el World Press Institute de Minnesota. Empezó como reportero policial, participó en la fundación de la cadena de diarios *El Correo* de Luis Banchero, fue director de muchos suplementos en varios periódicos (*Succesos, Ella, Variedades, Mundial*) y sobre todo un prolífico novelista de crónicas o reportajes históricos. Entre sus obras tenemos; *El año de la barbarie* (1969), *El caso Banchero* (1973), *No, mi general* (1976), *Abisa, u los compañeros, pronto* (1976) y *Los topos* (1991).

¿Quiénes eran los críticos cinematográficos en esos años?

Acá en el Perú, francamente no recuerdo. Yo estaba tan ocupado, metido en lo mío porque era un trabajo endemoniado el del periódico que no recuerdo nada. Una cosa que es histórica es que en el diario *La Prensa* yo introduje la crítica cinematográfica porque como tal no existía. Cuando en el 58 entré a *La Prensa* -no sé cómo sería en otros periódicos- la crítica era por turnos; le decían a uno, esta semana haces tú la crítica y mandaban al de policiales o al que fuera. A mí me tocó varias veces hacerla. Pero cuando tomé a mi cargo la sección espectáculos, yo me quedé haciendo la crítica de una manera fija. Sería muy bueno que el trabajo que están haciendo Uds. descubra a aquellos críticos, porque yo no recuerdo.

¿Alfonso La Torre, tal vez?

Alfonso, creo que no.

¿Claudio Capasso?

Pero, Claudio decía cada bobada. Claudio Capasso estuvo más bien metido en la cuestión de los cine clubes, en la cual yo también participé. Yo fundé hasta dos cine clubes que funcionaron uno en el Cine Leuro en Miraflores, y el otro en Santa Ursula. Así que también he estado relacionado con el Cine Club.

¿Qué trabajos cinematográficos hizo antes de realizar su primer largometraje?

Primero fue el cortito que hice en la selva en el año 1952-53. Se llamaba *Ya se cayó el arbolito*. Nunca se sonorizó, no se terminó la cosa. Vi el copión y había cosas interesantes. Era la tumba de un árbol grande sin que se viera la figura del hombre, solamente se veían los hachazos, las estructuras que se levantaban para botarlo, y finalmente la caída del árbol. Después hice dos cortos, un documental que se llamaba *Reportaje a Ancón*⁴ que salió medio frustrado por las deficiencias técnicas, yo hacía de todo. Era en 16mm, con película reversible, con una Bolex, me sirvió para aprender muchas cosas por supuesto. Y el otro fue un corto de ficción que se llamaba *El baile de las orquídeas*⁵ que me gustó porque trabajé con niños. Era cinematográficamente un desastre, pero fue una cosa muy

⁴ *Reportaje a Ancón* (1960). Cortometraje documental escrito y dirigido por Armando Robles Godoy. Es de los menos conocidos de su obra cortometrajista previo al D.L. 19327.

⁵ *El baile de las orquídeas* (1962). Según los críticos de la época forma parte de los cortometrajes inacabados, junto con *España en Lima*, de Armando Robles.

bonita. Después de esto viene lo del periodismo y finalmente me va a buscar Vlado Radovich a *La Prensa* con el proyecto de hacer un largometraje documental sobre el trabajo en el Perú con una pequeña línea argumental y bueno, yo renuncié al periódico, quemé como se dice, mis naves, y le dije a mi mujer: «desde mañana no tengo trabajo; voy a hacer cine», «¿Estás loco?» me dijo. Le respondí «Sí», y desde ese momento hasta acá. Eso fue el año 64. Para mi *Ganarás el pan* equivaldría a lo que es mi taller de cine. Yo aprendí allí todo, aprendí de tecnología todo lo que hay que aprender porque felizmente Vlado en la segunda etapa de post-producción consiguió fondos y me pudo enviar a Buenos Aires para terminar la película, en los laboratorios Alex. Allí terminé la edición y vi por primera vez una moviola. Aprendí a manejarla aunque yo no edité sino un editor; también aprendí la cuestión del sonido. En fin, todo lo que yo había leído y sabía teóricamente lo puse en práctica con eso. Me tomó más de año y medio.

¿Considera que ésta es una película suya o es una película por encargo?

Nunca he hecho una película por encargo; es decir, me han encargado hacer una película y después he visto al encargado cuando la película se estrenaba. Con Vlado Radovich nos pusimos de acuerdo sobre qué cosa quería él, él quería básicamente un largometraje ligeramente argumental sobre el trabajo en el Perú; se portó muy bien como productor, conseguía la plata como fuera y me dio toda libertad. Me dio un presupuesto muy restringido lo que quiere decir que tuve que hacer mucho, pero bestial, yo quería eso, quería ocuparme de todo.

¿Hacia dónde apuntaba la realización de esta primera película?

Me imagino que desde mi punto de vista, a aprender a hacer cine y desde el punto de vista de Radovich, a hacer plata. Estábamos de acuerdo, no había ningún problema y salió bien. Hizo las dos cosas, yo aprendí y él ganó porque la película fue lo que se puede llamar un relativo éxito de taquilla. Eso fue el año 65.

*¿Por qué la crítica cinematográfica de esos años dijo que *Ganarás el pan* tenía solamente un relativo valor los primeros tres minutos y que el resto era absolutamente prescindible?*

Yo creo que mucho menos de tres minutos, los críticos son unos exagerados. Lo mejor que tenía la película era el título y, por supuesto, como ellos no saben ver cine, exageraron. No creo que lo bueno que tenía la película se pueda agrupar en los tres minutos del comienzo. Me refiero a ese comienzo antes de los créditos, que sí fue una estructura bastante interesante. Las veces que la he visto me ha gustado, pero hay a lo largo

de la película tres o cuatro secuencias interesantes, una en Macchu Picchu, otra en Puno, y por último una pequeña secuencia en la selva; te estoy hablando de un total de cinco o seis minutos de una película de una hora y cuarenta. Todas las secuencias son fragmentitos en los que yo intuía lo que ahora sé. Era una película que me estaba sirviendo de escuela. Yo no había estudiado cine y considero que es absolutamente imposible hacer cine bien hecho sin estudiar.

¿Pero había estudiado de alguna manera?

Claro, lógico, había leído todo lo posible, había visto con juicio, con atención, pero todo eso no deja de ser un aprendizaje empírico.

¿Qué puede decirnos de En la selva no hay estrellas?

En esta película, me dieron también absoluta libertad, fue una empresa productora bastante positiva, igualito que en el caso de Vlado, una cosa muy abierta, muy respetuosa de mi independencia y me permitió trabajar a gusto. Trabajé ya con medios técnicos mucho más avanzados. Me traje un elenco de 14 técnicos de Buenos Aires. Acá no había ninguno de ese nivel y aproveché de esa coyuntura para comenzar mi enseñanza cinematográfica porque al lado de cada técnico argentino puse dos aprendices peruanos que ahora están trabajando, en sonido, empujando el carrito. Además ellos sabían que estaban formando gente en el Perú. Eso fue una experiencia brutal.

¿Qué suerte tuvo esta segunda película suya?

A nivel personal, fue la que me permitió todo y que incluso ya sin egolatrías, pero también sin falsas modestias -porque de modesto no tengo nada, considero que la modestia es el octavo pecado cardinal- permitió la ley de cine. En primer lugar porque fue la primera película de esa magnitud que se hacía en el Perú. No había nada con que se le pudiera comparar. No estoy hablando de la calidad, estoy hablando de la empresa como tal. Con *En la selva no hay estrellas* me fui al Festival de Moscú⁶ y gané el primer premio. Ganarse la Medalla de Oro con la primera película, ganarse el Festival de Moscú con cualquier película es ya un tremendo éxito. El hecho de que fuera buena, regular o mexicana como decía un poeta mexicano, eso es otra cosa. El asunto es el efecto que

⁶ Festival de Moscú. Es uno de los más importantes festivales cinematográficos que se llevaban a cabo en los países socialistas. El año de 1967 premió a la película *En la selva no hay estrellas* de Armando Robles Godoy con el segundo premio. Esta película fue producida por Antares Films.

produjo. Y el efecto que produjo sobre mí un premio de esa naturaleza fue tremendamente alentador; él me ha permitido seguir en el cine porque acá en el Perú tú tienes que venir de afuera con una copa o una medalla, porque si no, acá no vales nada. Tengo críticas de todo tipo, críticas muy buenas, muy alabanciosas, muy frías y muy malas. Las malas sobretodo acá en el Perú lo que no significa que no he tenido buenas críticas en el país.

¿A su éxito de presentación y crítica, le siguió también un éxito de taquilla?

La película no anduvo bien porque no puede andar bien ninguna película si no hay ley de cine. La taquilla no es ningún termómetro. La película rindió hasta la semana que me arrojaron como mendrugo los exhibidores, y eso dura hasta el día de hoy a pesar de la ley. La ley de cine es un elemento fundamental para regular eso, y *En la selva no hay estrellas* sirvió un poco para que el cine nacional hablara en voz alta, y se escuchara a los cineastas. Por eso digo que mi película hizo posible la ley.

11.2. Hay muchas maneras de aprender y enseñar cine: Crónica de una vieja vocación

Tenemos datos de que Ud. también ha organizado en esos años su primer taller de cine, ¿por qué ese vuelco hacia la docencia?

No fue vuelco, fue de entrada. La vocación de enseñar siempre la he tenido. Inclusive cuando estaba en Chosica formé parte de un grupo que dabámos clases nocturnas a los trabajadores en los mismos locales de las escuelas. Lo que pasa es que me cansé de enseñar algebra y me di cuenta de que podía enseñar cine, y que para ello era imprescindible aprenderlo. En esa época todavía sonaba medio raro esto de estudiar cine, la idea romántica era que la formación comenzaba sirviéndole café a Howard Hawks o John Ford y de ahí uno se hacía cineasta. Eso era una tontería que no sirve ahora para nada aunque en esa época quizá sí porque no había otra cosa. Pero hoy día no hay un solo director que tenga posibilidades de trabajar en alguna parte si es que no tiene una formación rigurosa. Entonces, yo dije bestial, vamos a hacer eso. Comencé justo antes de *En la selva no hay estrellas*, y recuerdo muy vívidamente regresar de Moscú y encontrarme con el cariño con que me recibieron los alumnos. Fue una sorpresa. El taller ya estaba funcionando. Creo que no se llamaba taller, sino academia. Me parece que era el año 1966.

¿Este taller, esta academia de la cual Uld. habla, es lo mismo que la Escuela Profesional de Cine que también intentó formar?

No, estamos hablando de una cierta continuidad humana de mi trabajo, pero organizada en distintas formas y con un distinto cuerpo de enseñanza. Eso comenzó primero como clases que se daban en la biblioteca a los profesores que venían a capacitarse en cursos adicionales para enriquecer su curriculum, duró tres meses en verano. Como eso tuvo bastante éxito abrimos matrícula. Por esa academia han pasado de una u otra forma, en mayor o menor tiempo, muchas de las generaciones que hoy día hacen cine. Por ejemplo, te hablo de Pedro Novak, Gianfranco Annichini, Jorge Suárez, Nora de Izcue, etc. Los profesores de planta básicamente éramos tres: Augusto Geu, Miguel Reynel y yo. También enseñó Alfonso la Torre. Después ya con un poco más de confianza en sí mismo, Pedro Novak dictó clases de técnica y bueno, la cosa siguió avanzando. Hubo un paréntesis de un par de años porque tuve mucho trabajo con *La muralla verde* y después lo volví a abrir hasta el día de hoy.

¿En esa época había alguna escuela similar?

No. Y si existió debe haber sido muy pequeña porque nunca tuve la menor idea de qué cosa era. No había que yo sepa lugar donde se enseñara cine. La enseñanza era inminentemente teórica y la práctica estaba circunscrita a 8mm. A veces podíamos alquilar algo, otras se recurría a equipos de propiedad de los alumnos. Básicamente la enseñanza era teórica.

¿Qué se siente ser maestro pionero en la enseñanza cinematográfica en el Perú?

El otro día celebré mis bodas de plata como cineasta, me hicieron un homenaje en la Filmoteca, todo fue muy gracioso. No sé, es un sentimiento doble. Por un lado tengo la comprobación de que he sido y sigo siendo un elemento importante -no el único como dicen los retrasados mentales- en la preparación y promulgación de la legislación cinematográfica. De eso no cabe la menor duda. Y por otro lado, me siento un poco el progenitor de realizadores, y progenitor de un cine nacional porque sin ley, olvídate. Claro que sé que de no haber sido yo, hubiera sido otro. Con todo, a veces, cuando veo una mala película peruana, digo en qué maldita hora hice promulgar la ley, en qué maldita hora enseñé cine, pero cuando veo una buena, esa buena vale por cien malas, y ya está.

¿La muralla verde? es una película autobiográfica?

Sí. Es una novela autobiográfica que escribí en la selva, en la chacra misma donde ocurren los acontecimientos. Novelé un poco los personajes, simplifiqué la familia, cambié algo la psicología de los protagonistas,

pero después todo está basado en acontecimientos que me ocurrieron. Básicamente, es la historia de un día en la vida de una familia, gente urbana que decide irse a colonizar la selva, en pequeña escala como era mi caso. Esta película tiene una estructura bastante compleja de saltos en el tiempo, hay una serie de flashbacks y flashforwards a los comienzos, pero lo central es lo que ocurre un día en la vida de estas personas, hasta que muere el hijo en un momento que está de visita el Presidente de la República en la región de Tingo María.

La muralla verde sí la puedo considerar un éxito en todo sentido. Hablando de la palabra éxito que no tiene absolutamente nada que ver con el arte, pero bueno.

¿Esta película, para su época, fue una super producción en términos de recursos de rodaje? ¿Se había hecho antes un esfuerzo similar?

Yo creo que más recursos y más difícil en ese sentido fue producir *En la selva no hay estrellas*. Las dos tenían dificultades parecidas, las dos tenían secuencias en la ciudad y secuencias en la selva. En el caso de *En la selva no hay estrellas* trabajé en la región amazónica, en la zona de Iquitos, en el río Momón un poco más adentro, y también había secuencias en la ciudad y en la sierra, o sea era una producción bastante compleja. Por ejemplo, en la sierra alta filmé en el Bosque de Piedras que es un sitio de difícil acceso; recuerdo una secuencia que me demoró entre de 10 y 12 días. En cambio, en *La muralla verde* si bien tenía secuencias en la ciudad, eran más sencillas que *En la selva no hay estrellas*. No tenía nada en la sierra y todo ocurría en un sitio, que era la misma chacra que yo tuve cuando fui chacarero. Cuando colono, me hice de un pedazo de selva -de tierra de montaña como la llamaba- y junto con mi hermano sembramos café y tuvimos algo de ganado. Después de varios años de vivir allí, salimos como entramos económicamente, en cero, pero espiritualmente fue una experiencia maravillosa e inolvidable. Entonces, años después volví allí para filmar *La muralla verde*. Para esto contacté con la persona que tenía la chacra en ese momento, quien me la cedió con gusto para la realización de la película. La diferencia era que ahora tenía una casa que había construido que nosotros nunca pudimos construir cuando vivíamos ahí, sino que vivíamos en una casa igualita a la de la película, entonces la producción fue muy cómoda.

¿Quién financió la película?

Una empresa que formé que se llamaba «Amaru Producciones Cinematográficas». La formé con inversionistas nacionales. Eso sí, no fue coproducción de ninguna especie. La procesé afuera, pero la realicé toda con personal peruano; esta vez no traje a nadie del extranjero.

¿A qué se debe esta decisión de trabajar con un equipo de técnicos peruanos bisoños, no cree que fue demasiado riesgoso, porque en sus otras películas parece preferir a técnicos extranjeros?

Las cosas no fueron así. Si bien con *Ganarás el pan*, que es una película puramente artesanal, trabajé con muy poca gente de acá. Con *En la selva no hay estrellas* lo hice con un equipo de técnicos argentinos de primera, y también con post producción afuera. Pero en ese rodaje yo probé y adiestré a todo un equipo de peruanos, que fue con los que trabajé. De modo que no eran tampoco gente improvisada. Ya sabía quiénes eran y lo que hacían. La única persona que no pertenecía a ese equipo y que traje de afuera, pero que también era peruano, fue mi hermano Mario ⁷, que desarrollaba una carrera cinematográfica propia en Caracas y que era un excelente director de fotografía. Él buscó acá en el Taller sus ayudantes, hizo una especie de examen y escogió a quienes quería que lo ayudarían. Escogió a Pedro Novak y a Gianfranco Annichini como sus asistentes. Después llamamos también a Jorge Suárez y Nora de Izcue, quien hizo de asistente de dirección y dirigió también un corto paralelo durante la filmación de *La muralla verde*. En fin todo el resto del equipo era gente de mi más absoluta confianza.

177

¿En esos años, el empresariado peruano apoyaba o no al cine nacional?

Sólo te puedo hablar de lo mío. Después de muchos esfuerzos, de muchas entrevistas, torceduras de brazo, almuerzos, muchos cocteles, se iba consiguiendo poco a poco la cosa. Inclusive para *La muralla verde* conseguimos un crédito en el Banco Industrial, buenas garantías de algunos inversionistas así que nos dieron algo de plata y se pudo terminar bien, sin ningún estreñimiento. Técnicamente hice lo que podía, no lo que me permitía la plata, sino lo que yo podía.

¿Nunca le dejaron deudas esas películas?

A mí personalmente no. He salido totalmente limpio de todo. Cuando ha habido que meter la mano al bolsillo, los socios que formamos las empresas siempre hemos cumplido. En el único caso que hubo necesidad fue en el de *La muralla verde* que fue la más costosa. Pero se cubrió todo y no le debo nada a nadie. Después, *Espejismo* se produjo en

⁷ Mario Robles. Director de fotografía y publicista. Hijo del compositor Daniel Alomía Robles y hermano de Armando Robles Godoy. Su carrera profesional en el cine la ha desarrollado íntegramente en Venezuela donde radica. En Perú hizo la dirección de fotografía de *La muralla verde* y la co-dirección de un largometraje no exhibido aquí, *Expropiación* (1979).

condiciones muy distintas. El productor era Bernardo Batiévski ⁸, una persona económicamente muy solvente, y no hubo absolutamente ningún problema.

En sus películas casi siempre los protagonistas han sido extranjeros, tal es el caso por ejemplo de Ignacio Quiroz y Susana Pardal o Julio Alemán y Helena Rojo ¿Por qué esas preferencias?

Los actores son elementos imprescindibles, pero no me apoyo en ellos. En el caso de *En la selva no hay estrellas* hubo una condición: que el actor sea argentino, esto porque hasta cierto punto era una coproducción con Argentina, no en forma de inversión, sino por las facilidades para la post producción allá. No acepté la condición, pero dije: si encuentro alguien que me cuadra, bien. Me fui a Buenos Aires. Encontré en Nacho Quiroz al actor que buscaba, me gustó mucho como tipo, como persona, así que bestial. De otro lado, Susana Pardal aunque era argentina vivía acá. En el caso de *La muralla verde*, Julio Alemán me gustó siempre como actor aunque sabía que tenía muchas limitaciones. Le hablé y se vino. Lo de Helena Rojo fue también un amor a primera vista, el papel de Helena en *Espejismo* era muy difícil, es un papel en el que ella no habla, su belleza era imprescindible, tenía un tipo muy peruano -pero era mexicana-, era muy linda, además tenía que entraren una serie de cosas que en esa época las actrices peruanas no entraban mucho, me refiero a los desnudos; acá olvídate. Aún ahora es difícil encontrar quien pose desnuda y Helena era una profesional, muy seria, y por eso la escogí.

11.3 La crítica y el lenguaje cinematográfico: un singular modo de mirar

*¿Qué nos podrías contar de *La muralla verde* y *Espejismo* que fueron películas muy comentadas por la crítica extranjera?*

No comprendo el éxito de crítica, de premios, de festivales y de público de *La muralla verde*. Hoy día lo comprendo en función de la historia que se cuenta, porque es muy desgarradora, hace llorar mucho; yo he visto *La muralla verde* con públicos variadísimos. Recuerdo expe-

⁸ Bernardo Batiévski. Productor y director nacional de cine y comerciales. Fue dueño de las empresas productoras Procine e Imatic. Asimismo fue fundador del Canal 2 de televisión (Latinoamericana de Radiodifusión). En 1972 dirigió *Cholo*, en 1973 fue productor de *Espejismo* de Armando Robles y en 1987 hizo el guión de *Fantasías*.

riencias asombrosas en Japón, en Moscú, en Hawaii. He visto reacciones tremendas, inclusive en el Festival de Chicago cuando la película ganó el premio en este Festival, la reacción del público aquella noche fue terrible, a mí me dejó apabullado; una cosa impresionante. A mí me conocen más en Chicago que acá. En Chicago pegaron mucho dos películas mías: *La muralla verde* y *Espejismo*. Soy el único director que ha ganado dos veces el primer premio en el Festival de Chicago.⁹ Y como te digo, hay algunas secuencitas de *La muralla verde* que me gustan por aquí y por allá, pero *Espejismo* no; yo diría que hay un 70% de la película que me sigue gustando. Tú no tienes idea de las críticas que tengo de *Espejismo*. Las positivas las leo cuando me siento deprimido y me levanto otra vez y digo: caray, si alguien dice esto de mi cine es porque algo debe haber.

¿La crítica nacional lo trató de la misma manera?

No, para mí los críticos nacionales son todavía aprendices de críticos. No quiero poner al crítico nacional por debajo ni por encima de la crítica en general. Lo que pasa es que en la crítica de nuestro país hay un factor que me parece que funciona en todo el mundo: una especie de anticuerpo por lo nacional. Y eso ocurre en todas partes. He sido crítico y he leído muchas críticas y sigo leyendo porque hay críticas muy bien escritas. Y por supuesto, me he dado cuenta que el crítico local tiende a ser muy severo con su propio país y mucho más conciliador con películas extranjeras. Ahora acá desgraciadamente para el crítico peruano hay muy poco cine nacional, entonces su bilis nacionalista la tiene que derramar sobre una o dos películas; en cambio en otros países donde hay más películas tiene un montón de material en que derramarla. Yo encuentro que la crítica nacional es muy empírica y está basada en no sé qué. Sin embargo creo que la crítica es necesaria porque a veces algún comentario acertado te hace ver cosas, sobretodo la crítica negativa porque la positiva lo único que hace es satisfacer la vanidad. Ya lo dije, escribir sobre cine lo encuentro tan idiota como escribir sobre música, o pintura; pero por otra parte es una experiencia intelectual interesante.

En los años setenta existió una gran polémica entre los críticos de Hablemos de cine y Uld. ¿En qué consistió esta discusión?

Era una polémica de un solo lado. Ellos me tenían una rabia terrible, y a mí me daba mucha risa. Vistas así las cosas no había posibilidad de polémica. Y cada vez que nos encontramos yo me cagaba de risa y ellos

⁹ Las películas premiadas en el Festival de Chicago fueron *La muralla verde* en 1970 y la segunda, *Espejismo* en 1973.

se cagaban de cólera y era una cosa espantosa. Nosotros -en cierto círculo intelectual limeño, a veces ajeno al cine profesional, pero metido en el cine por amor o qué sé yo- los llamábamos «Los chicos» y hasta ahora los siguen llamando «dos chicos de *Hablemos de Cine*». Se han quedado con ese nombre a pesar de que han madurado mucho. Me honro en considerara Isaac León como mi amigo aunque lo he hecho rabiar mucho. Recuerdo que teníamos mucho contacto forzoso porque a pesar de que no soy hombre de círculos, ni de sentarme en un café a hablar con gente, teníamos que estar todos juntos para discutir la primera Ley de Cine. Lo que pasa es que con esta cuestión aglutinante de la Ley 19327 nos hemos conocido mucho entre nosotros y muchas leyendas negras han desaparecido porque hemos visto que tratada la gente de cerca no es tan mala como parecía, ni nada de eso. En esa época, años 69 - 70, teníamos que estar juntos todo el día. Eran sesiones prolongadísimas a las cuales iba todo el mundo, incluyendo «dos chicos de *Hablemos de Cine*». Y yo como soy un jodido, no solamente con ellos sino con todo el mundo -dicen que yo soy un jodido a tiempo completo-, entonces, me gusta fregar y de ahí surgieron estas cosas. Pero después con el tiempo me he hecho muy amigo de Desiderio Blanco y de los otros chicos. Ahora, es verdad que ellos se han portado conmigo a nivel crítica como una mierda, como unos chanchos, y yo se los digo, pero eso pasa, la gente madura, la gente se tranquiliza y bueno, ahí estamos. Pero polémica nunca ha habido.

¿Qué era lo que le criticaban?

Me criticaban todo, por eso no había posibilidad de polemizar porque si me hubieran dejado un huequito para defenderme cabía la polémica. Además la polémica no cabía por una razón elemental, yo sabía lo que sabía, pero sobre todo sabía lo que no sabía. Ellos no sabían nada de nada, entonces no había cómo polemizar. Desiderio era un ignorante completo en lo que era cinematografía; Chacho estaba tratando de aprender; Federico de Cárdenas nunca ha aprendido y entonces, es un conjunto de analfabetos criticando a un escritor que está luchando por escribir, pero que sabe escribir. Los otros eran analfabetos, totalmente analfabetos. Ellos estaban en otra cosa. Incluso, ahora se ríen del fanatismo que tenían por ciertas películas y que aún lo tienen. No creo que les guste esto que estoy diciendo pero, bueno, que les sirva.

¿Cómo definiría su estilo cinematográfico?

Mira no sé qué decir. Esta respuesta que te doy, te indica donde estoy. Estoy en el limbo, estoy en plena etapa de formación de un arte que está también en plena etapa de formación. No sé qué decirte del estilo, lo que sí hay en mí es una lucha muy grande y reconozco que la docencia me ha ayudado mucho. Nada me ha hecho aprender más de cualquier

cosa que se puede llamar mi cine que la enseñanza. Incluso yo estoy hasta cierto punto agradecido de que haya habido ese lapso tan grande entre *Espejismo* y *Sonata Soledad*¹⁰, y luego ese otro lapso entre *Sonata* para acá, porque hay muchas cosas que se las debo al ejercicio que he hecho con mis alumnos, al tratar de enseñarles. Inclusive al asistir a clases de profesores de mi propio Taller como Ricardo Bedoya, Miguel Reynel, por ejemplo. Aprendo de todo el mundo, de las preparaciones de mis clases, etc. Tantos alumnos he tenido que a veces daba tres clases en el mismo día, una clase en la mañana, otra en la tarde y otra en la noche. Y nunca dicté una clase igual porque en la clase de vermouth yo ya sabía más que en la de matiné. Entonces, eso me ha hecho aprender una serie de cosas. Yo lo que buscó es una expresión cinematográfica directa, algo que no sea traducción de una concepción previa a nivel literario o verbal, en la forma que sea. Para mí el guión es una buena mierda, es un tremendo obstáculo para la libertad creativa. El guión es una pauta para trabajar y nada más. Poner mucho en el guión es quitarle bastante a la película que viene. Es como pensar en un posible guión literario de la séptima Sinfonía de Bethoveen o de Guernica de Picasso. Ahora mismo estoy preparando una serie de tres cortos que se llama *Historias del amor breve*, los tres con una temática similar. Para mí es dolorosísimo escribir el guión, tengo que escribirlo porque tengo que organizar la producción. Escribir un guión es un sufrimiento, es una pesadilla, preferiría hacer un oficio notarial o alguna de esas otras cosas por el estilo.

He encontrado algunas cosas en *Espejismo*, he logrado algunas otras en *Sonata Soledad* sobre todo y voy por ahí. De tal manera que hablar de estilo es prematuro. Conseguiré un estilo dentro de unos 20 años, si tengo veinte años más de vida.

¿Su cine es un cine simbólico?

Sí, pero es peligroso usar la palabra símbolo con mucha libertad porque el símbolo -en rigor semántico o semiótico si lo prefieres- es un estímulo sensorial que tiene un significado. El significado es simbólico en el sentido que es convencional, el estímulo sensorial en sí mismo no significa nada. Así el primer plano de un vaso vacío no es el primer plano de un vaso vacío, es un símbolo tan símbolo como la palabra vaso que significa nada más por convención. El significado que transmite la imagen de un vaso es un vaso interpretada racional y verbalmente

¹⁰ *Sonata soledad* (1987). Largometraje escrito y dirigido por Armando Robles. Está conformado por tres relatos interpretados por Orlando Sacha, Elvira de la Puente, Armando Robles y Marcela Robles. Sólo logró exhibición en circuitos alternativos como la Filmoteca de Lima.

mientras que la imagen interpretada cinematográficamente es otra cosa. Entonces estás trabajando con una simbología distinta a la simbología verbal.

¿Por qué entonces algunos de sus críticos creen que su cine es un cine de significantes sin significados?

Lógico. Si tú vas a Noruega y no sabes noruego, dices: estos idiotas hablan un lenguaje que sólo tiene signifiante y no tiene significado, pero lo que pasa es que tú no conoces el lenguaje.

¿Es cierto que Ud. es uno de los primeros introductores, en el medio nacional, de la palabreja «lenguaje cinematográfico»? ¿Cuál es su concepción de éste?

Recuerdo que hace muchos años cuando comencé a usar esa expresión, no solamente en el Perú sino también en otros lugares del mundo donde presentaba mis películas y daba conferencias, sonaba esotérico. Hoy día la emplean hasta los críticos cinematográficos. Parece que el virus este es contagioso porque todito el mundo ya está hablando del «lenguaje cinematográfico» con una libertad maravillosa que me hace pensar que todos lo comprenden. Por supuesto que no comprenden nada, pero por lo menos el término permite concebir a la cinematografía como un lenguaje. Y esto ya es algo puesto que antes la cinematografía era sólo un conjunto de imágenes audiovisuales, y eso tampoco decía nada. Muchas veces era un complemento de otra cosa, inclusive en la primitiva ley de derechos de autor del Perú hay un artículo que sintetizaba magistralmente la situación de confusión que había con respecto a esto. Ahí se decía que el autor de una película es el autor de la obra en la cual está basada. Esto te demuestra el carácter de dependencia que había. Sin embargo, para mí el lenguaje cinematográfico es autónomo. Tengo una definición muy simple -posiblemente Desiderio Blanco se mataría de risa oyéndola- y es que todo lenguaje es una estructura coherente de símbolos. Depende de los símbolos para variar el lenguaje. Hay símbolos musicales, símbolos pictóricos, símbolos cinematográficos. El símbolo cinematográfico es el que no tiene absolutamente ninguna semejanza ni punto de contacto con los otros símbolos (verbal, musical, etc.) es una estructura audiovisual que es coherente y que es simbólica, y esa estructura coherente del símbolo cinematográfico es el lenguaje cinematográfico con todo lo que permite para arriba y abajo.

La obsesión en su cine parece ser justamente el «lenguaje cinematográfico».

Quizá, pero yo le quitaría la palabra obsesión porque no es una obsesión. Una obsesión tiene muchas connotaciones de angustia y no me angustio cuando hago cine. Tengo una fórmula que es, «si no es con placer

no vale la pena». El placer no tiene nada que ver con obsesiones y con angustias. Es un pajazo. Para mí hacer cine o escribir es un placer intenso. Si no es así algo anda mal, algo está saliendo mal, y sale mal. El placer es un ingrediente maravilloso en la creatividad aunque aparentemente es doloroso fisiológicamente -cuesta mucho trabajo quedarse escribiendo hasta las dos o tres de la mañana-, pero hay otro nivel abajo que hace que la cosa valga la pena.

¿Consideraría que su cine encaja dentro de lo que llaman el cine de autor?

Es que no comprendo eso. No comprendo un cine que no sea de autor. Inclusive el cine de género también puede ser de autor. Definir el cine de autor sería definir lo opuesto, y lo opuesto es una cosa circunstancial, coyuntural que depende única y exclusivamente de la forma de hacer cine, de la forma especial que ha adoptado esta especie de arte-industria tan costosa y tan compleja técnicamente, que requiere de un enorme capital y de una enorme variedad de técnicos y de actores que participan y de músicos que componen y de escenógrafos y de cuanto hay, y donde aparentemente la creatividad que siempre es individual, parecería que se pierde. Entonces se cae en una estructura en la cual nadie sabe bien quién hace la película. Una vez recuerdo que Huayhuaca me hizo una definición de cómo estaban divididos los directores: «Hands on» y «Hands off», o sea los directores que ponían la mano en todo y los que no ponían la mano en nada. Bueno, yo soy un director que pone la mano en todo e inclusive pienso una cosa más. Si tú miras el cine desde el punto de vista terminal y te das cuenta del proceso que está atravesando tanto a nivel semántico, poético, como a nivel técnico, verás que la cosa se va apartando cada vez más de su dependencia con respecto a elementos ajenos al cine. La introducción de la cibernética, la tremenda revolución de los fractales -que es lo último que ha aparecido- te hace pensar que dentro de muy poco, sentado en una cabina, haces una película, sin contar con nadie ni con nada, sentadito y sólo entras a la creatividad individual total, tremendo peliculón.

¿Qué piensa del cine narrativo, del cine de género estilo norteamericano que ha sido lo que más se ha producido en el mundo?

Yo creo que se ha producido cosas muy buenas y cosas muy malas. Ha producido un cine muy entretenido, pero que no tenía nada que ver con el cine. Ha creado un obstáculo, una especie de lastre para encontrar el lenguaje cinematográfico. Entonces, tú ves esas películas -algunas de las cuales son extraordinarias, muy buenas- y ves cómo de repente en una secuencita, el director intuyó o pudo meter de contrabando un elemento propio que él entendía como lenguaje cinematográfico que a veces no tenía nada que ver con la historia -por ejemplo una asociación de paisajes

o un travelling por un cuarto oscuro- y ahí estaba el lenguaje justo y después sigue la narración, el actor hablando con la actriz y ganándose el Oscar a la mejor actuación y toda esta basura. Como te digo esto tiene su lado bueno porque ha creado obras entretenidísimas y que se pueden llamar extraordinarias, muy buenas. No te estoy diciendo que el cine narrativo sea una porquería, al contrario es muy entretenido, pero eso no es cine. Lo mismo me pasa con la música de Tchaikovski, no dudo que era música excepcional, pero a mí me meten dos horas a escuchar su música y me vuelvo loco, me da una esquizofrenia. ¿Por qué? Porque es como ese tipo de cine que maneja lo menos posible el lenguaje cinematográfico para acceder a un mayor número de personas que son analfabetas a nivel de ese lenguaje. El grueso del público es completamente analfabeto, entonces le tienes que escribir, le tienes que «hacer» un cine para que él lo pueda entender, tienes que pasar por su razón y su capacidad decodificadora a nivel narrativo sino no decodifica nada. Por ejemplo, ves *Sonata Soledad*, y no entiendes nada, pero ¿cómo vas a entender algo de ella si estás tratando de entenderlo a través de tu capacidad decodificadora narrativa? ¿Explícame la Novena sinfonía, el Himno de la alegría? No puedes, y si eres sordo musical peor aún, no la entiendes. Igualito pasa con el cine. El cine es un estímulo audiovisual y punto. No tiene ninguna relación con el verbo, ninguna relación con la dramaturgia, con la actuación, con nada. Es un arte autónomo y al mismo tiempo usa todo.

11.4 Yo no soy criatura de la ley: prefacio a la 19327

¿Por qué cree que en su época no entendieron su cine?

He dejado de hacer cine grande hace ya un buen tiempo. Por ejemplo *Sonata Soledad* es un largo de tipo experimental en formato reducido y buscando otras soluciones en la producción. Hoy día ya no tiene sentido ese esfuerzo porque ha salido el video y hay otros caminos más interesantes para tratar eso e inclusive más económicos. Pero mi última película de aliento ha sido *Espejismo*. Después vino el cortometraje *El cementerio de los elefantes* y visto ahora, realmente no resulta oscuro. Entonces quiere decir que la gente vive sólo un poco atrasada y que el cine no es una cosa ininteligible.

¿No cree que mucho de la estética del video clip ayuda ahora también a comprender este tipo de cine?

Claro porque la formación cinematográfica del niño de hoy no es sólo verbal, es otro lenguaje. Se ha producido una revolución total.

¿Entre los años 50 al 70 qué tipo de cine se hacía en el Perú? ¿Podría tratar de explicarnos eso?

La clasificación con adjetivos es tarea de críticos. No me gusta caer en eso. Que si eran buenas, que si eran malas, yo lo único que podría decir es que las realizaciones eran muy aisladas, y muy primitivas. Ahora, una cosa primitiva puede ser buena, de manera que no la estoy calificando.

He tenido ocasión de conversar con mucha gente que estaba interesada en el cine de esa época -sobre todo cuando comencé a hacer crítica de cine en *La Prensa*- y la meta que ellos se habían propuesto era hacer primero una película comercial para ganar dinero y con ese dinero hacer una «buena película». Este sofisma lo he venido escuchando hasta que me aburrí porque implicaba dos errores, dos peticiones de principio espantosas: primero, el saber hacer una película comercial. Si yo supiera hacer una película comercial, ya la habría hecho, me llenaba de plata y después hacía mi cine; y la segunda, sentirse capaces de hacer una «buena» película. O sea eran dos ilusiones, delirios de grandeza. Y nunca pasaban de la película comercial que no era ni comercial, y ahí moría todo. Eran esfuerzos aislados que no creaban nada. Te hablo de los años 50 y esto lo prolongaría hasta los 70 inclusive. La exageradamente llamada Escuela del Cuzco se limitó a dos películas. Lo importante es que introdujo un elemento de poesía, de honestidad, de limpieza, de sinceridad en la realización cinematográfica que hasta ese momento había sido eminentemente comercial. Sin embargo, eso no crea Escuela. *Jarawi* me produce la impresión de que tenía un poco de fallas, pero *Kukuli* sí tenía un aliento poético que buscaba otras cosas. ¿Pero qué cosa es lo que tu sientes ahora cuando ves *Kukuli*? Yo acabo de verla muy emotivamente en el Cuzco el año pasado; y era muy emocionante el efecto que te producía. Era una película muy primitiva, y como ya lo dije, primitiva no es un término peyorativo, al contrario, el que sea primitiva y que al mismo tiempo evoque esto, es bestial. Pero fuera de *Kukuli* no hay otra cosa, hasta que aparezcó yo en el año 67, con *En la Selva no hay estrellas*, *La muralla verde* y finalmente con *Espejismo* y entonces se crea otra cosa. Pero lo interesante es que esto se produce antes de la ley. Soy, pues, individualmente un fenómeno un poco raro porque no soy criatura de la ley. Ayudé mucho a hacer la ley, empujé mucho pero no hice cine con la ley. Mi última película fue *Espejismo*, y recuerdo que estábamos filmando en Ica cuando salió en el periódico de que la ley había sido promulgada. Esto implicaba que debía hacerse todavía el Reglamento, de manera que la ley comienza a funcionar cuando ya había terminado de hacer las películas más importantes que he realizado, incluyendo *El cementerio de los elefantes*¹¹.

¹¹ *Cementerio de elefantes* (1974). Cortometraje de ficción dirigido por Armando Robles. Para muchos críticos su trabajo mejor logrado.

Entonces en ese momento viene un *break* y creo que se produce un cambio total debido a la ley que posibilitó la creación de una atmósfera cinematográfica en el Perú.

Un aspecto que resalta mucho en sus películas es la música y la fotografía ¿podría decirnos cómo ha sido su relación creativa con Enrique Pinilla y Mario Robles?

Con Enrique nos unía una amistad entrañable. El no solamente era músico sino que tenía un conocimiento cinematográfico extraordinario, cosa que no ocurre con la mayoría. El amaba el cine, y había visto más películas que todos los cineastas juntos. Entonces, nos hicimos muy amigos, hasta su muerte inclusive estábamos trabajando en la publicación de la obra de mi padre, de manera que trabajar con Enrique era un placer de nivel humano, y por otro lado, era una persona que sabía ponerse al servicio de la película lo cual era extraordinariamente difícil de encontrar en un músico. Otro aspecto que nos ayudó es que tengo formación musical. No soy músico profesional ni mucho menos, pero soy de tradición familiar de músico. Esto nos permitía hablar los dos en el mismo idioma. No teníamos necesidad de traductores y eso permitía trabajar muy unidos. El no tenía nada, nada de lo que se podría llamar vanidad. Yo le decía Enrique necesito este tema, y lo agarraba y lo trataba como si él lo hubiera creado; o le decía necesito esto y para esto necesito Bach, búscame a Bach, me gustaba Bach; o necesito esta percusión y el tipo se mandaba a crearla. Todo lo hacía con el mismo cariño. Se sentaba conmigo en la moviola, y trabajaba como un profesional. Además era un trabajador compulsivo, trabajaba muy bien. Si yo he logrado algo a través de la música en el cine creo que en muy buena parte se debe a Enrique. Y en cuanto a la fotografía, le debo mucho a Mario. El es excepcional, ve cosas que yo no veo. Las veo después de que están hechas, pero el creador las ve antes y las crea.

¿A qué se dedicó en ese lapso tan prolongado entre Espejismo y Sonata Soledad?

Me dediqué mucho a la enseñanza y a la escritura. Publiqué una novela, comencé a escribir otra que ya terminé. También hice algunos cortos que me parecía que necesitaba y en el año 75, en el medio entre *Espejismo* y *Sonata Soledad*, se me presentó una oportunidad muy interesante: la telenovela *Los recién llegados*. Esto me tuvo ocupado más de dos años. Escribí más de 100 capítulos, luego viajé con todo un elenco para grabarlos. Estuve un año en Bogotá trabajando y fue una labor creativa asombrosa, me dejó apabullado. Cuando volví, de repente me he encontrado metido otra vez en la pesadilla kafkiana de la nueva ley de cine. No tienen idea del tiempo que me toma la ley, es una cosa de locos, y ahora cuando ya pienso respirar y vuelvo otra vez al cine, porque quiero

comenzar con tres cortos para enchufarme ya con un largo, de repente me sale mi hija escribiendo una obra de teatro que es muy buena y quiere que se la dirija, entonces, vuelve el círculo.

¿Cuántos y cuáles son los cortos¹² que ha producido en el lapso entre Espejismo y Sonata Soledad?

Una barbaridad, un montón de cortos. El que más recuerdo es *Vía satélite*, que era sobre fútbol. Lo recuerdo porque fue el primero, pero el que más me gusta definitivamente es *El cementerio de los elefantes*.

¿Qué otros cortos recuerda?

La voz humana que fue un corto que hice con Franklin Urteaga sobre el teléfono; *Autodefensa* que hice en el Museo de la Inquisición. Después los últimos que he hecho, antes de *Sonata Soledad*, son los cortos sobre el lenguaje misterioso, sobre el lenguaje del cine. He hecho cinco cortos de ese tema y también los considero interesantes. En fin, he hecho muchos cortometrajes, francamente no me acuerdo, se me han ido de la memoria. Incluso había uno, *Paz en la tierra*, que era sobre la navidad, la cuestión comercial en las calles de Lima, recuerdo que me costó mucho trabajo porque me tuve que hundir en toda esa voragine de venta de cosas, hasta compuse un villancico.

A pesar de que esta pregunta podríamos tocarla en el siguiente volumen, ¿qué nos puede decir sobre su participación en la ley 19327? En fin, Uld. es un poco el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo de esa ley.

El cine peruano ha nacido de ella y a pesar de los defectos que tenía, de lo mucho que le faltaba y de su pésima aplicación ha sido útil. Ahora último ha mejorado un poco porque hemos logrado que entren los cineastas a la COPROCI.¹³ Ahora hay, a diferencia de antes, un porcentaje de gente entendida, entre los cuales está Rafaela García. Ha mejorado un poco. Pero el organismo mismo es defectuoso, esa es una de las principales fallas de la ley. De manera que la aplicación de la ley es tan mala que resulta difícil juzgar si la ley ha sido buena o regular. Mala no creo que

¹² Entre los más importantes tenemos: *Vía satélite*, *Auto de fe*, *Paz en la Tierra*, *Oro y barro*, *Fuego*, *El cóndor pasa*, *Himno al sol*, *La música* y *El lenguaje cinematográfico* (serie de 3 cortometrajes).

¹³ COPROCI. Siglas de la Comisión de Promoción Cinematográfica, creada durante la primera fase del gobierno militar. Hasta hace poco ha sido el organismo rector de aplicación del D.L. 19327 de la ley de cine.

haya sido porque ha producido todo el cine del 70 para acá, que marca un abismo muy grande con el cine producido antes de esa fecha. Ha sido un catalizador para el cine nacional. La ley la comenzó la «Escuela de Cuzco». Recuerdo que una tarde me llamaron, en el 68 creo, desde el Hotel Bolívar, Chambi y Figueroa para ver la posibilidad de estudiar algo relacionado con una legislación. En esa reunión me entusiasmó la idea y dije bueno, vamos adelante. Entonces, tuvimos que crear un organismo para tener un punto de partida, y es así que organizamos una cosa que se llamó Sociedad Peruana de Cinematografía¹⁴, que ni personería tenía. Luego se metió todo el mundo con un entusiasmo tremendo. Entonces comenzamos a reunirnos en el Instituto Nacional de Cultura que nos prestó su local. Nos reunimos alrededor de 120 a 140 personas todos los días, durante meses. Finalmente hicimos el proyecto después de muchas discusiones. Ahí es donde entramos en contacto directo con Chacho León y con toda la gente que también iba. Después de las reuniones nos íbamos a tomar café, a seguir discutiendo y hablando. Fue una cosa muy ebullente. Y cuando finalmente terminamos el proyecto, caímos en manos de un senador que nos tomó mucho cariño, que ya murió y nos orientó, se llamaba Alberto Arca Parró, era un operado, no tenía cuerdas vocales, hablaba con un aparato, pero era un tipo macanudo que nos orientó mucho y nos dijo «Esta ley no va a pasar. Háganla más simple. ¿Qué es lo primero que Uds. quieren que salga en la ley?» «Que tenga dimensión legal porque hasta ahora estamos fuera de la ley», dijimos. Entonces nos aconsejó: «Bueno pongan eso y hagan un par de carillas y punto». Nos pusimos a trabajar y discutir otra vez todo el bodoque de gente hasta tener la sintetización y fuimos nuevamente en patota, en una marcha toda pública, invitamos a gentes de la farándula, con Chabuca Granda, con pancartas y fuimos a entregar la ley en el Senado. La entregamos, se portaron muy bien, la hicieron caminar rápido y llegó a la mesa del Senado para su discusión y en eso llegó Velasco y le puso candado al Senado, y se cerró con ley y todo. Se acabó la democracia. Y después tuvimos que parar un poco la cosa, y en el año 71 comenzamos otra vez a empujar. Tuvimos una reunión con Velasco y le gustó la idea. Esas cosas raras que tenía Velasco. Dijo «Hagan la ley. Yo de cine no entiendo nada, pero entiendo que el Perú necesita tener cine. Si Uds.

¹⁴ Sociedad Peruana de Cinematografía: Fue un organismo que se fundó con el fin de unir a los realizadores peruanos. Inicialmente se le conoció con el nombre de Asociación de realizadores cinematográficos del Perú, pero el 10 de febrero de 1967 luego de una reunión plenaria y aprobación de una «histórica declaración de principios» decidieron tomar este nuevo nombre. Su presidente fue Armando Robles Godoy, el vice-presidente Manuel Chambi y el secretario Isaac León. Su primera tarea fue buscar la dación de una Ley general de cinematografía.

consideran que la ley es necesaria, háganla, en qué sector la quieren». Y me acuerdo que se mató de risa porque le dije «Mire, general, en cualquier sector menos en Educación». Entonces, «Quieren Industria. Ya está en Industria». Y ahí tuvimos otro golpe de suerte porque el Ministro de Industria era un Contralmirante, Jiménez de Lucio, excelente persona, de gran cultura, de formación universitaria, amante del cine, y nos facilitó el camino, nos dio todas las facilidades, asesores, oficina y tuvimos dos años de trabajo. Eso que yo hice la ley es puro cuento. Ahí pasó todo el mundo. Pasaron decenas de personas, claro que yo empujaba la cosa porque yo soy un excelente empujador. Inclusive en el cine, lo mejor que hago es empujar el carrito. Soy un empujador de carritos de la patada.

Alrededor de Uld. se han tejido muchas controversias, radicales y antagónicas; sin embargo, todos consideran que es un mito más allá de sus películas. ¿Qué opina de esta imagen pública que ha creado? ¿Qué le diría a las nuevas generaciones de cineastas, cinéfilos y críticos nacionales?

Que den rienda suelta a su creatividad, que adopten las formas que quieran y sobretodo que lo hagan por placer. Tengo una idea que no sé si será una falacia psicológica o un mito que me he creado, pero considero que uno de los síntomas más claros para hacerte pensar en si estás por el buen camino es si eso que estás haciendo te produce placer. El placer para mí es un barómetro infalible. Si te produce placer joder a la gente, jode a la gente, si te produce placer hacerte simpático, entonces hazte simpático. Lo que no puedo ser es hipócrita. Yo soy polemista. Además soy polemista entrenado, de manera que a mi me sientas delante de alguien y lo primero que pienso es caracho, cómo desatamos una polémica. Lo hago porque es estimulante.

Quienes conocen la trayectoria de Pablo Guevara alguna vez se habrán preguntado qué cosa prefiere, la poesía o el cine. Difícil e inútil pregunta ya que su quehacer ha estado siempre ligado a ambas artes. Su trabajo es básicamente con imágenes sean estas literarias o cinematográficas, lo único que cambia en su creación son los soportes y los códigos pero el trabajo conceptual es el mismo.

En lo relativo a sus proyectos cinematográficos, estos han sido siempre audaces y con un grado de complejidad estética y teórica que ha rebasado los parámetros, la comprensión y la lógica de muchos de sus productores y críticos.

Pablo Guevara nació en Lima en 1930 y pertenece junto a Carlos Germán Belli, Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose y Washington Delgado a la importante generación poética del 50. Sin embargo su paso por el cine peruano no es menos interesante que en la poesía a pesar de su frustrada y actualmente paralizada carrera cinematográfica. El talento de Guevara salta a la vista ya sea como crítico y/o ensayista cinematográfico o como realizador desde su primer cortometraje *Semilla* (1969) al cual logró dar un cierto toque neorrealista. Guevara desde un inicio fue una grata sorpresa y una esperanza para nuestra cinematografía pero es en su trabajo posterior que nos descubre su genio y calidad expresiva que probó calar sin éxito en los referentes populares nacionales ya sea a través de la metáfora histórico-social o el mito.

Entre sus principales realizaciones tenemos: *Semilla* (1969), *Hermano lobo* (1969) –filme inconcluso–, *Periódico de ayer* (1979), *Historias del Icchi Olljo* (1982), *Waqc'on: el señor de la noche* (1984), *Cuniraya* (1984) y *Un yana del norte* (1984).

12.1 Sembrando en el desierto: *Semilla*, un ensayo de cine contemplativo

Sabemos que sus pasiones son la poesía y el cine. ¿Hay alguna relación entre su poesía y lo que hace en cine?

Yo mismo no lo tengo claro. En poesía he podido llegar a expresar una serie de contenidos muy involucrados con el tiempo en que vivimos, sobre todo referente a los últimos 20 años. Pienso que si hubiera continuado haciendo cine desde que empecé, alrededor del sesenta éste hubiera ido paralelo a la poesía. Esas cosas que he logrado en los poemas probablemente las hubiera volcado en lenguaje cinematográfico. Lo que no he podido hacer en cine siento que mi poesía sí lo ha logrado y esto sólo se entenderá cuando se llegue a conocer lo que he escrito en los últimos veinte años. Creo que un autor como yo, que maneja dos lenguajes artísticos reconocidos en el siglo XX, como son el cine y la poesía, tiene que haber tenido una osmosis o una expresión en ambos paralela y original.

192

¿Esta ósmosis de la cual habla entre cine y poesía ha tenido algún modelo?

No ha tenido modelos. Es una cosa que me nació. Para mí el arte es una de las actividades más elevadas que tiene el hombre. Lo he visto como una especie de sentimiento sacro y no es que lo vincule con viejas teorías de que el arte es sagrado, ni que se contraponga con lo profano, sino que mi forma de acercarme ha sido de quien va a recibir una revelación, una enunciación, un contenido distinto al establecido por otros lenguajes que no son artísticos. Por ejemplo cuando vi retrospectivas de Van Gogh en Europa sentí ese golpe de visión, que otros declaran haberlo sentido al leer a César Vallejo, a Carlos Germán Belli o a Emilio Adolfo Westphalen; entonces para mí el arte es siempre una de las más elevadas formas que tiene el ser humano de expresión y de comunicación al mismo nivel que la ciencia o que el trabajo humano. Marx decía que las tres formas más elevadas de la actividad humana podían circunscribirse a: el trabajo humano -cualquier tipo de trabajo laboral-, el arte humano y la ciencia humana. Escogí el arte, que también significa un trabajo, pero llevado a nivel de revelación. El arte sirve para revelar cosas que de otra forma el ser humano no podría expresar.

En cuanto a su trabajo cinematográfico ¿cuándo empieza? ¿Por qué hace cine?

La cosa empieza desde un tiempo muy lejano. Cuando me fui a Europa, fue a estudiar ciencias sociales, pero ante la imposibilidad de matricularme en ese momento porque llegué tarde -ya había empezado el calendario escolar europeo- había como posibilidad una escuela que

todavía recibía matrícula, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid¹. Esto fue en el año 1955. Hubo examen de admisión que pasé con gran facilidad porque en el Perú había asistido en esos años al Cine Club de Lima del cual había sido ayudante y veía la parte administrativa. Ahí tuve la oportunidad de ver las películas de Eisenstein, Pudovkin, una buena parte del cine de Sjoström, de Stiller y toda una serie de películas del ciclo de cine mudo que venía a través del SODRE de Uruguay. Los festivales del SODRE de Uruguay eran muy buenos y famosos en aquella época, años 1953-54. Muchos de estos filmes se pasaron en el cine Le Paris. Después me pasé a Italia y luego a Francia.

¿A quiénes recuerda de su período madrileño?

Recuerdo a Saura que estaba un año antes que yo. Tuve como profesores a Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga². Era la época de la eclosión del neorrealismo y del nuevo cine europeo, la del nacimiento de un nuevo lenguaje cinematográfico. De modo que me formé en una etapa bien importante de la historia del cine. En esos años el cine europeo entró en una especie de ruptura con el cine americano y es la época en que el propio director es el creador del guión, o en todo caso forma parte del equipo del guión. Eso hace que el cine se convierta casi en una forma de autoría - autoría muy específica que no tenía el cine americano. Otras personas conocidas que recuerdo como compañeros de carpeta son el director de la película *La tía Tula*, Miguel Picazo y Manolo Summers quien hizo la película *Del rosa al amarillo*³. Hoy ambos son cineastas españoles muy valiosos.

¹ Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas de Madrid (IIEC). Fue la escuela oficial de cinematografía de España, fundada en 1947. El Instituto se creó a contrapelo del ambiente franquista y atrajo a los universitarios hacia el cine. De él salieron las más lúcidas generaciones de profesionales del cine español (Summers, Picazo, Patino, Saura, Aguirre, Camus, Fons, Regueiro, etc.)

² Juan Antonio Bardem (1922), Luis García Berlanga (1921) y Carlos Saura (1932). Cineastas españoles surgidos durante la época del franquismo. Su cine se caracterizó por sus duras críticas a la sociedad española de su tiempo. Bardem y Berlanga trabajaron juntos en sus primeras películas y escribieron el guión de *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) película que consagró a Berlanga. Carlos Saura pertenece a la generación del Nuevo Cine Español y tiene una abundante filmografía iniciada desde 1958.

³ Las películas *Del rosa al amarillo* (1963) de Manuel Summers y *La tía Tula* (1964) de Miguel Picazo junto con *La caza* de Saura pertenecen al movimiento del Nuevo Cine Español donde estuvieron además Jorge Grau, Mario Camus, José Luis Borau, etc. muchos de ellos egresados de la Escuela Oficial de Cinematografía.

¿Diría que su cinefilia creció en Europa?

En el Perú era ya un cinéfilo. Iba a cuanta película hubiera y la perseguía por donde fuera posible. Esa costumbre no la perdí ni en España, ni en Italia donde también había una excelente cinemateca -la del Instituto de Cinematografía de Roma-. En París prácticamente vivía en la cinemateca, con mi gran amigo Enrique Pinilla quien era compañero de estudios en la Escuela de Madrid.

¿Cuánto tiempo estuvo en Europa?

Siete años. Es un tiempo largo para esas épocas.

¿Cómo encontró el panorama cinematográfico nacional al volver al Perú?

Volví en 1962 y no encontré un ambiente cinematográfico hecho, ni siquiera en ciernes y aparentemente iba a quedarme sin trabajo, desocupado. Imagínate una persona que sale al extranjero, estudia un lenguaje que nadie utiliza en su país y regresa. Lógicamente está condenado a quedarse como desempleado. Pero felizmente existió durante el primer gobierno de Belaunde un organismo estatal muy moderno para aquellos tiempos que se llamó Cooperación Popular I Etapa. Los que lo componían trabajaban en las provincias del Perú, en siete regiones llamadas de Acción Conjunta y en donde se realizaban obras de infraestructura y también sociales. En este organismo tuve la suerte de poder hacer mis primeras películas junto con Luis Garrido Lecca⁴, cineasta peruano que se diplomó en Berlín. Somos íntimos amigos, como hermanos. Lucho tiene la misma edad que yo, 60 años.

¿Qué películas pudo realizar a través de Cooperación Popular?

Hicimos varias: *Pueblos olvidados*⁵ que fue una especie de «bestseller cinematográfico» y sirvió para ser exhibida por muchas ciudades de

⁴ Luis Garrido Lecca. Cineasta peruano graduado en la Escuela de Cine de Alemania Democrática (DEFA). Fue discípulo de Joris Yvens. A su regreso de Europa se hizo cargo de la Oficina de Cine de Cooperación Popular y realizó junto con Pablo Guevara *Pueblos olvidados*. Ha sido director de cine y miembro de la comisión de Promoción Cinematográfica en la Oficina Central de Información durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado. Fue también director de espectáculos de la Municipalidad de Lima bajo la administración de Eduardo Orrego y Alfonso Barrantes y actualmente trabaja como oficial de informaciones del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia.

⁵ *Pueblos olvidados*. Mediometraje documental, en 16mm, blanco y negro, realizado por Luis Garrido Lecca y Pablo Guevara, intenta resumir la filosofía del programa de Cooperación Popular en las comunidades de los andes del sur.

Europa y conseguir financiamiento para Cooperación Popular. Era una película documental que trataba sobre diversos fragmentos de la vida comunal andina, con textos escritos por mí y fotografiada por Luis Garrido Lecca.

¿Semilla es también producto de ese período?

No. *Semilla* es cuando dejo Cooperación Popular, el año 67. *Semilla* está hecha en otro organismo, la Oficina Nacional de Desarrollo e Integración de la Población Indígena de la cual fui Jefe de Divulgación, estaba financiada por el BID (Banco Interamericano de Desarrollo).

¿Cómo nace Semilla?

En verdad, yo quise hacer otra película llamada *Mil ojos*, en donde yo trabajé con varios cineastas conocidos. Me acuerdo mucho de Juan Bullitta, él fue uno de los integrantes del equipo que salió a Puno a filmar *Mil Ojos*. Los fragmentos de esta película alguna vez se vieron en el Museo de Arte. Los negativos hoy deben estar en la Cinemateca de Cuba porque yo los llevé antes de que se perdieran. Nunca más se han vuelto a ver esas imágenes.

Semilla, en cambio, sí fue una obra exclusivamente de autoría que sí terminé. *Semilla* es sobre un festival folklórico en la región altiplánica, particularmente en Puno, al cual asistieron como 150 grupos folklóricos. Tomo a uno de los niños miembros de ese festival como personaje, desde que sale de su comunidad de origen, va al festival y luego retorna a la misma. Esta realidad es lo que llamaríamos hoy un cine de itinerario; tomo el itinerario de este niño, pero al mismo tiempo me intereso por esta especie de deslumbramiento del niño ante una realidad moderna y distinta a la suya comunitaria. La búsqueda a través de los ojos de este niño es uno de los motivos de la película, la misma que intenta plasmar una nueva concepción de la realidad, sin perder sus orígenes. Lo que *Semilla* plantea es una especie de transculturación en este niño, su propia realidad enfrentada con una realidad moderna; como es el ver una unidad escolar en Puno, ver el paso de los carros, y una serie de novedades más que no hay en su comunidad. *Semilla* sería un equivalente al *Gregorio*⁶ que se filmó hace poco.

⁶ *Gregorio*. Película de largometraje realizada por el Grupo Chasqui en 1984 sobre la historia de un niño migrante perdido en la gran urbe. Los responsables de la dirección y fotografía fueron: Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi y Fernando Espinoza.

¿Cuáles fueron las condiciones en que se realizó la película?

Fueron óptimas para aquellos tiempos.

¿De dónde provenían los equipos de filmación?

No recuerdo bien, pero creo que era el mismo equipo que Cooperación Popular había comprado en la primera etapa, justamente a sugerencia de Luis Garrido Lecca y mía.

¿Considera que lo aprendido en Europa le sirvió en Semilla?

En realidad, considero que el aprendizaje del cine no es ni complicado ni que necesite de un largo ejercicio. Recuerdo siempre la frase de Orson Wells: «Si Ud. es inteligente, le enseño cine en media hora, si Ud. es imbécil no hay nada que hacer». En realidad el cine no está tanto en el problema del aprendizaje. La técnica siempre se aprende rápido porque incluso las técnicas son cada vez más viables para que la persona pueda tener una mayor economía de acción. El primer problema es la mirada que tiene uno sobre la realidad. En *Semilla* hubo la necesidad de convertir al cine en un ente contemplativo. *Semilla* más que nada es una película de contemplación. Pongo los ojos del niño, pero soy un poco los ojos del niño también. Con esto pretendo que el lector coopere con el autor. Casi siempre que se hace una obra que se dice difícil, no es más que por la falta de evolución del lector para leer esa obra.

¿Qué suerte corrió esta película?

Fue premiada en el Segundo Festival de Cine Peruano que se hizo en la Casa de la Cultura en 1967. Ganó el Segundo Premio, recibió la Qonopa de Plata y el diploma correspondiente.

¿Se exhibió en las salas del país?

Esa fue una de mis primeras frustraciones. En los momentos que esta película iba a ser presentada por este organismo populista en el Cine Metro, para lo cual ya se habían hecho los preparativos, vino el golpe de estado del General Velasco.

¿Cómo fue recibida Semilla por los realizadores y los críticos de cine de la época?

Semilla proponía una lectura contemplativa, pero justamente esto era lo que menos podía ser recibido con interés por los jóvenes cineastas que vinieron después o en ese caso por los críticos de *Hablemos de Cine* para quienes el cine no era contemplación sino acción. Pero, ¿una acción sobre qué? Es lo que nunca llegué a entender hasta el día de hoy. ¿Qué tipo de acción proponían? No lo sé, porque si tú no conoces tu propio entorno de

barrio qué acción podrías hacer. No sé qué acción podría haber propuesto el grupo *Hablemos de Cine*. Este es el defecto del grupo, haber querido proponer como acción la de un género, la de los géneros norteamericanos. Hubo por supuesto entre mi propuesta y las que vinieron de los años 70, con la ley 19327, un hiato o si Uds. quieren un abismo insalvable. Sigo creyendo que el cineasta es fundamentalmente un contemplativo. Tú puedes enfrentarte a la realidad yendo hacia ella y/o mirándola. Eso ha servido mucho para el cine canadiense, también para el cine suizo que utilizando la praxis de Godard nos da una visión de la sociedad suiza. Estoy hablando de Tanner y de Goretta, donde la contemplación va involucrada con una visión crítica. Lo que quise desarrollar en el Perú nunca fue entendido, estoy hablando del año 68. No fue entendido en la década del 70 y dudo que haya sido entendido en la década del 80, de modo que a eso es lo que yo llamaría una de mis primeras grandes frustraciones. Ver que no es tanto el hacer cine sino que no hay un medio favorable para hacer cine, ni siquiera entre las propias personas que dicen que quieren hacer cine. No hay una necesidad de contemplar, porque ya saben mucho pero a la larga te vas enterando por los productos que hacen que en realidad ignoran todo. No es el lenguaje ni la técnica, es la carencia de una concepción, de una creencia, de una fe. Quizá en nuestra realidad.

12.2 La guerra privada de Pablo Guevara: *Hablemos de Cine* en la mira

¿Qué nos podría decir sobre su relación con el grupo Hablemos de Cine, al cual Ud. también ha pertenecido y ahora critica?

Yo le aplicaría el mismo título de una novela de Puig, *La Traición de Rita Hayworth*. En realidad fue un grupo que traicionó al cine nacional, que en vez de servir de puente o de mediador para una concepción de una cinematografía peruana hizo todo lo posible -quizá inconcientemente- por castrar, obstaculizar o presentar como verdadera una conciencia falsa del cine. Quizá el exceso de cinefilia, que está más cerca del diván del psicoanalista que de una búsqueda del cine nacional, fue lo que los desvió. Su interés estaba en buscar experiencias ajenas como propias, entonces es probable que los thrillers o los westerns o las comedias musicales hubieran servido para aplacar deseos de adolescencia en muchos de los integrantes y desgraciadamente aquí necesitábamos emprender una tarea desde cero, estudiando la realidad peruana, no

solamente con la técnica cinematográfica, sino conociendo sociológica, etnológica, antropológica, lingüística, psicológicamente nuestra realidad. Nunca escuché en los integrantes de *Hablemos de Cine* alguna preocupación interdisciplinaria, siempre creyeron que asistir a la última película estrenada por la Warner Brothers o por Twentieth Century o por la Metro Goldwyn Mayer era el sumun del saber cinematográfico.

Y desde el punto de vista de su propia lectura ¿cómo sentía Uld. la relación con ellos, Uld. cree que ellos lo miraban de igual a igual o lo miraban más como un maestro?

Lo dudo, nunca creo que me miraron como un maestro. Tuvieron el defecto de creer que yo era un compañero de ruta.

¿Qué quiere decirnos con eso?

Yo era mayor que ellos, pienso que tuvieron el defecto de creerme un compañero de ruta, es decir uno más dentro del amor al cine como ellos porque participábamos de los mismos gustos. A mi me gustaba Preminger, Howard Hawks, Vincente Minnelli o George Cukor como a ellos. Era fácil deducir que ellos me tenían que ver como a un colega en el amor al cine. Pero yo era también un autor de cine y tenía preocupaciones de autoría, preocupaciones ideológicas y por supuesto necesidades expresivas. Nunca recuerdo que se haya planteado entre nosotros ese tipo de conversación. Sentí el mismo vacío con ellos que el que sentí con mi propia generación del 50 en poesía. Con los poetas tampoco nunca se habló de teoría poética, ni de lenguaje de poetas.

¿Hay algún resentimiento de su parte con los miembros de Hablemos de Cine?

No es un problema de amistad. Siempre les he tenido mucho cariño, propio de una situación en la cual uno siente amistad, interacción, gratitud por la gente que piensa como uno. Yo diría que fue un grupo demasiado cerrado en la sola expectación del cine como obra cinematográfica ya lograda, sin tomar en cuenta que los cines de otros países sobre todo el americano, son ya una consecuencia de una serie de etapas de desarrollo evolutivo que van desde la época de Sennett y Chaplin hasta el momento en que ellos están admirando a un Cukor, a un Lang, a un Minnelli o Howard Hawks. Entonces, cuando ellos se constituyen como grupo se constituyen en realidad como una hermandad, como un fratría, en la que prácticamente el Dios es el cine o la cinematografía y pueblan su santuario de santos y se arrodillan ante cada autor como quien se arrodilla ante un pantocrato o la suma divinidad omnisciente, omnipresente, omni todo. En ese mundo es poco lo que tengo que hacer.

¿Entonces, no los consideraría ni generacionalmente ni cinematográficamente cercanos a Ud?

Así es. No los considero ni generacional ni cinematográficamente cercanos a mí. Algo más, siempre que ellos han festejado sus efemérides, sus reuniones, me han ignorado en forma sistemática. Nunca me han invitado. Ellos practicaron una especie de paternalismo con los jóvenes que aparecieron en esos años y siguieron manteniendo un elitismo pernicioso, un divismo enfermizo -no quiero decir nombres, pero son conocidos los divismos de dos o tres de ahí dentro. Nunca recuerdo que para ellos haya sido un verdadero problema la creación cinematográfica. Fundamentalmente su visión ha sido una visión postiza o pastichada de lo que es ser un crítico cinematográfico. Ellos nunca practicaron la crítica como ensayo o como pensamiento, sino simplemente como información impresionista de la última película que se daba en las carteleras. Por eso es que a su labor la llamo «La traición de Rita Hayworth».

¿Qué opinión tiene de críticos como Desiderio Blanco?

Su rendimiento en críticas ha ido de más a menos. El ha dejado el cine y ha asumido a la semiótica como lectura de una nueva formulación crítica. Si observas su obra, casi no se pronuncia sobre conceptualización profunda cinematográfica. Desiderio en su primera etapa es baziniano y cuando después asume la lectura de la teoría literaria no pasa tanto al campo de la semiótica tal como hoy en día lo hace un Todorov o cualquiera de los otros que están trabajando sobre los significados, sino que se queda en la pura forma, en la semiótica formalista. El parece ser una versión peruana, criolla, del formalismo ruso. Se queda simplemente en la lectura de un círculo muy restringido. Analiza un objeto y se llena de operaciones de análisis, pero no sabe en qué consiste el contenido del estudio que está haciendo. En una palabra, él sin querer siguió conservando una especie de versión mística, religiosa, que considera que las cosas de arte así como las de realidad son inmanentistas, tienen un sentido per se, y que por lo tanto nada interesa ni siquiera el contexto en que se dan. Diría que, en cierta forma, Desiderio Blanco castró *Hablemos de Cine* y en el campo ya del estudio semiótico él no ha conseguido explicar nada de lo que se llama literatura peruana o hispanoamericana, simplemente es lo que llamaríamos un divulgador de las teorías literarias que se conocían en aquellos años y no ha hecho una labor de fertilización de estos análisis.

¿Y Federico de Cárdenas?

El es fundamentalmente una persona informal, que por momentos es prácticamente un erudito en información cinematográfica. Supongo que debe tener un fichero mitológico de nombres de autores y de

películas. Pero eso yo lo veía en París todos los días, en las cinematecas o en los cines, donde siempre habían dos butacas primeras en las que se sentaban los cinéfilos que, comparados con los peruanos, eran todavía más monstruosos, sabían, por ejemplo, si la actriz en tal o cual película llevaba zapatos amarillos o anaranjados, qué look tenían los actores en un determinado momento. Vivían en ese mundo, pero eso ¿de qué sirve? Recuerdo que me reía mucho con la gente de *Cahiers du Cinema*, de todos esos muchachitos que en ese momento iban a la Cinemateca y hablaban tal cantidad de tonterías cada vez que tenían que intervenir. Creo que *Hablemos de Cine* cayó en ese defecto, heredado además de Andrés Ruskowski, uno de los teóricos anteriores a Desiderio Blanco. Cayó en una metafísica del cine o fenomenología de lo cinematográfico, solamente por el objeto puro, la mirada, el ojo, el peinado, el atuendo, pero no supieron recomponer, con toda esta especie de rompecabezas, una imagen. Es como si tuvieras un puzzle, todo repartido y analizaras cada pedazo de la figura, pero nunca pudieras explicar a un tercero de qué figura de trata.

¿Cuál era el estilo de Isaac León, Ricardo Bedoya y José Carlos Huayhuaca?

Son diferentes. Chacho León es fundamentalmente un historiador del cine y críticamente nunca tuvo un background muy claro. Nunca hubo claridad teórica. Chacho nunca manejó la teoría cinematográfica, simplemente fue un historiador. Más que eso: un historiógrafo. Su labor fue llevar una visión cronológica de los eventos y dar un inventario, un resumen de ellos.

En cambio Bedoya y Huayhuaca son lo que yo llamaría cineastas puros. Tienen una visión inmanentista de lo cinematográfico. Por ejemplo, Bedoya estuvo trabajando un buen tiempo sobre su teoría de la narración, la cual afirma que una obra cinematográfica debe tener sólidos puntos de apoyo narrativos. Seguramente habría leído ese manual sobre plot point y todas esas cosas de los autores norteamericanos y piensa que por un trabajo de narración sólidamente anclado en un guión o libro cinematográfico -idea que además hereda del cine hollywoodense- pueda haber una obra válida a posteriori. Sin embargo, Bedoya nunca entendió la intertextualidad que es una de las grandes conquistas del arte moderno, no sólo en literatura o en cine, sino en casi todo el arte en general. Dudo que conozca la teoría de Mikhail Bakhtin⁷, esa ignorancia hace que él crea

⁷ Mikhail Bakhtin. Importante teórico y semiólogo soviético (hoy CEI) estudioso de los fenómenos de intertextualidad entre la cultura oral popular y la génesis de la novela europea moderna. En el Perú su teoría ha servido a Martín Lienhard para explicar la cultura popular andina a través de la forma novelesca de J.M. Arguedas (*Fenómeno de carnavalización del relato*)

que el cine debe ser una especie de continuum anclado en sólidos puntos de apoyo cinematográfico y que el resultado tiene que ser claro, fluido, transparente y nada más.

En fin, no culpo a ninguno de estos críticos, ni tampoco a Huayhuaca por su esteticismo enfermizo que siempre lo ha dominado, porque simplemente me parecen poco peruanos. Son autores que viven en el Perú, pero que siempre han ignorado este país. Creo que si no conocen el país como seres nacidos en él, menos pueden hablar de un cine peruano que no existe. Un crítico es un sub-producto. El producto siempre es el realizador o la obra cinematográfica, el crítico viene a posteriori. Es el que habla sobre el producto cinematográfico. La crítica tal como hoy se la considera puede ser una ciencia, tanto en el campo del lenguaje cinematográfico como en el literario. Y eso se debe a que es el resultado de sólidas reflexiones teóricas del siglo XX que han trabajado sobre lo textual. ¿Qué se podría teorizar en un país como el Perú que no tiene textos cinematográficos abundantes y los que tiene no guardan continuidad y terminan siendo epigonales de géneros que ni siquiera han nacido en este país ni han evolucionado con los avatares que todo proceso conlleva? No hay que olvidar que desde que el western empieza con *Asalto y robo al tren* hasta *El Dorado* de Howard Hawks deben haberse hecho como 500 westerns, y esta es la razón por la que hay toda una teoría cinematográfica del western americano. ¿Qué significa el western? Significa la marcha hacia el oeste, significa un nacionalismo americano en alza, el amor por la democracia, la lucha de los buenos frente a los malos, la prevalencia de la bondad sobre la maldad, el deseo de colonizar zonas vírgenes, un sentimiento nacionalista de que siempre triunfa la unión de todos contra el individualismo del malhechor. ¿Pero qué es un western en el Perú? Si siquiera hubieran leído a Arguedas y hubieran entendido la lucha entre los siervos de la tierra y los latifundistas peruanos, pero yo no puedo creer que *Hablemos de Cine* sepa algo de esto, ni que le haya interesado jamás ese problema. Entonces desde ese punto de vista, ¿qué sería un western en el Perú? Sería simplemente un trabajo epigonal, tan epigonal que sería un residuo expresivo de algo que ni siquiera tiene sentido para un país como éste. ¿Qué sería una película policial hecha en el Perú? Otro residuo. Un chupo que sale en el cuerpo del cine peruano. Yo creo que en el Perú todavía no ha nacido un animal creativo llamado realizador cinematográfico.

¿Quiere decir que el trabajo de crítica cinematográfica ha perjudicado más que ayudado al cine nacional?

Creo que ha obstruido. Ha llevado por caminos desviados. Es una de las grandes desviaciones aunque no es un fenómeno exclusivo del Perú. Todo el mundo cinematográfico sufrió la desviación causada por

el cine americano. Lo sufrió Francia en su primera etapa de la Nueva Ola, con Godard, con Truffaut mismo, el cine brasileño con su Cinema Novo, el cine italiano en toda la etapa del Cine de teléfono blanco ⁸, y también el cine argentino. Creo que esto no fue privativo de *Hablemos de Cine*, diría que fue un fenómeno bastante general ante una cinematografía tan poderosa como la americana que fue el gran olimpo del cine mundial durante los primeros cincuenta años de este siglo. En este sentido, sí debo reconocer que esta gente es simplemente un pálido reflejo del grave problema que significa asumir el cine como una técnica de géneros. El problema viene en los segundos cincuenta años, cuando en los países como los nuestros -te estoy hablando del cine de la década del 70 - 80- se quiera repetir los errores que en otros países estaban ya totalmente desvelados. Por ejemplo, el neorrealismo italiano en la década del 50 al 60 inició una contrapropuesta renovadora y quien así lo entendió en América es la Escuela de Santa Fe ⁹, en Argentina, por eso hicieron películas como *Tire die*, *Los Inundados* de Fernando Birri. Lombardi puede dar más razón de esto porque él estudió en esta Escuela, él estudió para tratar de buscar una visión real, neorrealista del cine. Esto también prendió en Brasil como fuego en una pradera seca: las ideas de buscar en las propias raíces brasileñas hicieron que un Nelson Pereira dos Santos encontrara una forma de expresar y llenar esos contenidos huecos en las formas cinematográficas con contenidos propios. En cambio, *Hablemos de Cine* cometió el error de no mirar su propia realidad. No sé por qué, probablemente porque los integrantes eran jóvenes de clase media con una visión poco cultural del país, quizá por tener una visión demasiado dependiente de la cinematografía americana, o quizá porque eran fundamentalmente cinéfilos no autores cinematográficos, y entonces veían la obra de arte como un producto final, no como un proceso de escritura.

⁸ Cine de teléfono blanco es el nombre que se le da a los filmes cómicos italianos de la época del fascismo, que son una derivación intrascendente y comercial de la comedia elegante y sofisticada desarrollada por el cine alemán y norteamericano. Su más notable representante es Mario Camerini (*Qué sinvergüenzas son los hombres*)

⁹ Escuela de cine de Santa Fé. Fundada en 1957 por Fernando Birri con respaldo de la Universidad del Litoral de Santa Fé (Argentina). Bajo su dirección los alumnos de la escuela rodaron entre 1956 y 1958 un documental de corte nacionalista denominado *Tire die* que marcó el hito inicial de la corriente social en el nuevo cine latinoamericano. Otra de las películas de la escuela fue *Los inundados* (1961)

¿Cree Uld. que su trabajo encajaría con toda esta concepción que tiene de lo que es hacer cine y lo que es hacer crítica cinematográfica?

Creo que ya no se puede hacer crítica cinematográfica en el Perú. No por ahora. Varias veces me han pedido que opine sobre el cine peruano y me doy cuenta que no tendría sobre qué hablar porque la mayor parte de las películas que veo no aguantan una segunda visión. La primera que tengo de ellas ya es deficiente y no por mi visión, sino porque la película es muy deficitaria en cuanto a contenidos y expresiones para mi gusto. Hablar del cine peruano es como hablar sobre un nonato, sobre un bebe, que poco ha caminado y aprendido. Pienso que nuestro cine está virgen, todavía no ha empezado. Recién están apareciendo autores que balbucean un lenguaje, si es que podemos llamar lenguaje a eso. Desde ese punto de vista, entiendo porqué Armando Robles hizo el camino que hizo. El trajo al cine peruano la palabra, digamos fetichizada, del lenguaje cinematográfico, y entonces claro, jóvenes cineastas que querían aprender como quien va a un parvuliche o a un jardín, donde se enseñan las primeras letras, se inscribieron en su colegio, en el colegio de Robles. Ahí por supuesto comenzaron a recibir contenidos que eran cáscaras, cáscaras escritas en cualquier manual de cinematografía de ese momento que si lo hubieran comprado en alguna librería hubieran encontrado lo mismo y creyeron durante largos años que el cine seguía siendo un lenguaje y una técnica. Claro que es un lenguaje, pero es un lenguaje que es un cuerpo vivo, es un proceso, de la misma forma como la lengua que se habla en el mercado, en la calle. Tiene también un montón de contenidos que a su vez significan conocimientos del presente, pasado y del futuro. No son lenguas muertas, son lenguas vivas. En el Perú siempre se ha enseñado el cine como si fuera una lengua muerta, como un sanscrito, como si fueran ideogramas chinos. Sin embargo, estamos en un país de zambos, cholos, negros y blancos.

12.3 Mitos, dobles y entes burocráticos: hacia una praxis de la transgresión cultural

¿Después de Semilla qué otros trabajos cinematográficos ha hecho?

Hay un momento en el cual trabajé con el CETUC¹⁰ que por razones de producción necesitaba hacer unos cortometrajes de exhibición obligatoria. Realicé este material siempre pensando en la forma de hacer un largometraje. O sea me propuse juntar fragmentos, divisiones de la realidad peruana e inscribirlos aunque sea en una especie de trilogía de grandes fragmentos de medias horas hasta obtener una película de hora y media. Entonces me embarqué en un proyecto con mitos peruanos. Estos mitos no eran una enfermiza visión antropológica, ni tenían la limitación de lo antropológico como decía José Carlos Huayhuaca. Esto fue dicho en un país poblado de etnias -y no hablemos de las etnias reconocidas por todos como las amazónicas o las andinas- sino hablemos de etnias de San Borja, etnias de Monterrico, las diferentes tribus de Barrios Altos, la tribu de La Victoria. ¿Cómo puede ser que en un país como el Perú donde hay tantas nacionalidades sin historia pretendiendo integrarse a una historia puede un hombre decir que mi visión antropológica está equivocada? Eso significa que Huayhuaca es de los que cree en el cascarón. En el arte por el arte. Se toma una forma porque es bella o buena, o probablemente de calidad y se utiliza, pero esa razón instrumental muy propia de una mentalidad extranjera, occidental, de eficacia no le ha producido un buen cine. Ahora, sin embargo, lo vemos haciendo un album sobre Chambi, quien justamente tiene una visión antropológica de la fotografía. Ya no le entiendo nada. Estas personas manejan una esquizofrenia, una paranoia y unas desviaciones que no llego a saber en qué consisten, hacia dónde van, porque yo soy esquizofrénico y creo que todos somos paranoicos en cierto modo. No veo por qué tengan que pelearse con personas como yo que por lo menos tratan de encontrar una terapia o una afirmación de vida o de racionalidad a lo que están haciendo. Sencillamente creo que son personas que han entendido mal el arte. Lo han entendido desde eso que ahora ataco: la post-modernidad.

¹⁰ CETUC (Centro de Teleducación de la Universidad Católica del Perú). Fundado bajo la dirección de la Dra. Estela Barandiarán de Garland con financiamiento de MISEREOR, entidad que agrupa a congregaciones católicas de Alemania. Ha producido una considerable cantidad de documentales, cortometrajes de ficción, videos y programas de radio y televisión. Realiza también programas de capacitación en medios de comunicación.



Lo han entendido como el arte de lo relativo, de lo fragmentado, de lo que no debe tener un objetivo final, de lo que no debe tener historia ni servir para mostrar una unidad discursiva, para hablar de un país o de una nación. Creo que han trabajado con clichés. Son personas que viven en medio de clichés.

¿Estos cortometrajes de mitos y leyendas que trabajó para el CETUC fueron por encargo o un trabajo personal?

Fue un trabajo personal porque no me pidieron que trabajara sobre mitos. Yo propuse mitos. También escribí el guión de un largometraje que giraba en torno al Taki Onccoy¹¹ y seguía la línea de mis cortos anteriores de *Ichic Olljo*, *Waqon*, *Cuniraya* y *Unyana del norte*¹². Se llamaba *Los dobles*. Esto lo hice justamente para demostrar una teoría que me parecía que habría hecho mucho bien al espectador y al crítico peruano. La teoría de que todos somos dobles. Una de las características de la modernidad en Latinoamérica es la ambigüedad. Y no porque seamos seres divididos. La ambigüedad se produce porque a nuestros intentos de saber quienes somos se les suma las ideas de alguien de afuera que nos dice cómo debemos ser. En breve: la ambigüedad es la agresión externa de toda índole que va desde prescripciones en el vestir a prescripciones en el tipo de cine a realizar. Pienso que esta ambigüedad debemos resolverla dentro de nosotros mismos. Discernir qué tomamos y qué no del extranjero. Tomando lo que queramos más como reflexión desde nosotros mismos; es decir, pensar qué deberíamos tomar y qué no de aquello que nos llega, porque a fin de cuentas la posibilidad de buscar diferencias o semejanzas es inherente a todo ser humano. En el Perú, la ambigüedad está presente en todos los discursos sociales debido a que nunca la modernidad se ha podido entender como una transculturación: recibir lo extraño, lo foráneo, introducirlo dentro de uno mismo para sacarlo reconvertido en un tercer término. Algunos llaman a esto sincretismo, otros lo llaman fusión, otros semiosis. Lo que se ve en la pantalla es una especie de transculturación, de gran síntesis, de gran

¹¹ Taki Onccoy en quechua significa «canción enfermiza» o «baile del sufrimiento». Se dice que es un movimiento surgido entre los indios andinos al iniciarse la segunda mitad del siglo XVI con la finalidad de rechazar y resistirse a la invasión española.

¹² *Ichic Olljo*, *Waqón*, *Cuniraya* y *Unyana del norte*. Cortometrajes de Pablo Guevara realizados entre 1980 y 1984 sobre temas de mitología popular peruana. Son cortometrajes en donde la ficción y el documental testimonial se entrelazan en una estructura formal de gran riqueza plástica. La producción fue aportada por el CETUC.

diégesis a la cual le entran toda clase de informaciones, letras, sonidos, colores, figuras, y tiempos que el lenguaje cinematográfico los reconvierte en una expresión cinematográfica. Entonces, ¿cómo un cineasta puede pensar que la ambigüedad es por sí sola negativa? Yo le pediría a esos cineastas que pensarán que la ambigüedad es más bien constitutiva del ser contemporáneo, pero si estaban obligados a encontrarle una respuesta, cualquiera fuera, la mía fue antropológica y debería ser vista con todo respeto, valorada como tal y discutida como tal. Justamente en *Hablemos de Cine* esto casi no se hizo. Ellos pensaban que la solución ya estaba dada de fuera, no se dieron el trabajo de hacer reflexión y menos tuvieron el valor de tomar una decisión. Por último vemos que cineastas peruanos, casi todos salidos del grupo de *Hablemos de Cine*, siempre han visto al cine como un pastiche y no como una transgresión. Vallejo sería lo contrario, hace transgresión todo el tiempo, no asume los ingresos de conocimientos del arte moderno como imitación sino siempre los transforma, en una forma irónica, agresiva. En cambio, en el cine nacional, en la historia del lenguaje cinematográfico peruano no se han presentado formas de ironía, formas de participación, o transgresión, tanto de las formas de afuera como de los contenidos de adentro, y en el caso de los que hacen collage, deberían haber usado los medios naturales de nuestra patria, como pueden ser cantantes, vedettes y tomarlos en forma de collage. Pero asumieron el carácter modélico, del género europeo o norteamericano, lo trasvasaron puramente al medio y han producido esos esperpentos que llaman cine peruano.

En algunos países latinoamericanos, los medios de comunicación -mal que bien- han contribuido a crear identidad nacional, tal es el caso de las rancheras en el cine mexicano o la radionovela en la cultura argentina ¿aquí en el Perú, hay algo parecido?

En el Perú no, pero en el caso mexicano lo atribuyo a que México fue el primer país de Latinoamérica que tuvo una revolución en el siglo XX, 1910-1912, y que a partir de entonces hay una afirmación de lo propio -bien o mal entendido- frente a lo extraño. Y si un cuerpo extraño entra a la cultura lo hace por conductos mexicanos. Por ejemplo, folklore, las películas de rancheras, los aguafuertes de Guadalupe Posadas ¹³. Siem-

¹³ José Guadalupe Posadas (1851-1913). Genial litógrafo, grabador e ilustrador y caricaturista mexicano. Ilustró libros de literatura popular, periódicos políticos/satíricos y hojas impresas populares llamadas «calaveras» y «corridos». Captó el mundo que lo rodeaba y la realidad mexicana de la época. Sus temas eran grotescos o macabros, ridículos o dramáticos, miseria sórdida o riqueza insolente.

pre valorizando, respetando y admirando sus formas propias de su nacionalidad en ciernes. Hay una afirmación de lo popular, de las costumbres, de los ritos y hasta diría yo del modo de vida campestre mexicano.

¿Considera que su trabajo es contra corriente?

Fundamentalmente es un trabajo de descolonización mental. Nunca he creído en la superioridad de ninguna etnia o raza frente a la peruana. Cuando estuve en Europa, en los países nórdicos, estuve en muchos sitios y nunca sentí una mínima superioridad de ningún extranjero frente a nosotros. Que tuvieran zapatos nuevos y que nosotros no los tuvieramos, que manejaran una ciudad modernizada donde se respetaba mucho las obras de arte, no nos habla de superioridad alguna. Hay que recordar que en el siglo XVI en las calles de Londres y de París corrían acequias llenas de miasmas, como corren hoy en día por las calles y aldeas andinas, y que la gente botaba sus bacines en esas acequias. Dónde está la superioridad si en parecidas condiciones de existencia ellos estarían posiblemente igual que nosotros. No puedo creer simplemente que la modernidad sean cuatro o cinco novedades técnicas que hacen que un país sea considerado superior a otro. Por lo mismo, no creo que porque un cineasta maneja un equipito muy moderno su mentalidad sea también moderna. Me podría dar la impresión de que es un hombre de la edad de piedra con una máquina ultra moderna.

Volvamos a su relación con CETUC en los 70

Fue una relación muy burocrática. El CETUC siempre ha sido muy burocrático y difícil que salga de esta condición. En realidad, CETUC tuvo tres posibilidades: Pudo ser un programa integrado a cualquier profesión de la Católica, lo cual hubiera servido para crear cineastas muy conocedores de ciencias sociales, ciencias lingüísticas y otros conocimientos humanísticos. Esto hubiera permitido la entrada de sangre fresca en cada ciclo de estudios al trabajo cinematográfico. Hubiera mantenido a las escuelas siempre jóvenes. Pero no lo hicieron. Las otras dos opciones fueron ser señal en el aire o convertirse en una escuela de teleducación. Cosas que tampoco hicieron. Creo que se asustaron de tener bajo su responsabilidad la tarea de comunicar al exterior educación o cultura que no comprendían y optaron por la solución más fácil, la del huevo, que consiste en encerrarse hasta que el huevo se pasma y nunca nace nada. Se encerraron dentro de un programa burocrático, que consistía en poner un director o directora al frente y producir al interior del huevo. Un huevo que querían multiplicar en muchos huevos, pero adentro, sin salir del mismo. El CETUC nunca nació o nació inmobilizado. Durante un buen tiempo sirvió para alquilar equipos a los servicios de publicidad locales

a buen precio, pero ahora que los equipos están obsoletos o gastados no pueden hacer promoción de nada.

¿Qué pretendió hacer realmente con los mitos y las leyendas?

Pretendí desarrollar un proceso -que si se hubiera continuado no hubiera parado hasta ahora. Una posibilidad de hacer películas muy modernas con un lenguaje cinematográfico adaptado a la realidad peruana. ¿Te imaginas las películas que se pueden hacer a partir de un documento, a partir de las canciones, a partir simplemente de un grupo étnico que está acá en Lima? Tú puedes hacer cine andino desde Lima, sin necesidad de moverte y no todos tienen que ser andinos, bastaría con hacer una película sobre la migración en primera, segunda o tercera generación. Temas no faltan. Sin embargo el problema que siempre he escuchado en el cine nacional es la falta de guionistas, pero el guión sale de la propia necesidad que tiene el autor de expresarse. Que tenga que buscar quizá un escribiente o un escritor que le facilite el acceso a la forma textual, eso es otra cosa, además este problema es relativo porque para hacer guiones de cine es mejor un escribiente que un escritor. Cuando un escritor trabaja para cine no debe ser escritor sino escribiente, debe ponerse al servicio del realizador. ¿Pero qué resulta si se buscan a escritores para que escriban sobre cine y estos no se ponen al servicio de la realización? Lógicamente va a resultar un híbrido literario-cinematográfico. Por eso mejor sería que el propio autor buscara un equipo de gente con el cual -como hacen los cineastas italianos- pudieran levantar un largometraje, a través de una serie de discusiones, de debates. Sin embargo, todo eso depende de si el realizador realmente tiene ganas de decir algo. No creo que los realizadores peruanos tengan ganas de decir algo. Federico García, por ejemplo, es un realizador oportunista que cree que el mundo andino le pertenece. El ha entendido que los criollos nunca van a salir de Lima y siempre van a hacer sus películas en Lima. Entonces García dice «Yo me reparto el Perú, para mí los Andes y para ellos Lima». Por eso todas sus películas tienen temática andina, pero con contenidos totalmente de la ilustración hasta diría criollos. Aunque con una visión peruana, pero muy superficial del problema andino.

12.4 El canibalismo democrático en el cine nacional: sincerándose ante la historia

¿Qué opinión le merece el movimiento del Cine Club Cuzco?

No me parece importante. Tiene el valor de haber puesto acento sobre lo andino, pero sus realizadores no han desarrollado una obra. Sólo

tuvieron atisbos. *Kukuli*, que es una película que siempre me ha gustado mucho, tiene una aproximación mucho más valiosa que las películas que han hecho después. Pero *Kukuli* no puede fundar una cinematografía.

¿Y qué piensa del periodo documentalista de Chambi?

Me parece bueno. No conozco mucho las películas, pero me parece buena la actitud porque en ese sentido sí estarían haciendo lo que se hizo en otras cinematografías valiosas: comenzar por el principio. Como lo hicieron Grierson¹⁴ o Flaherty, quizá con otras posiciones o formalizaciones. La ley 19327 debió ser un Cine Club del Cuzco de principio a fin, es decir, un lugar donde los cortos sirvan todo el tiempo no sólo para que los cineastas aprendan técnica, sino para que develen aunque sea por 10 minutos un poco su realidad. Pero nosotros sabemos que la 19327 cayó en esa rémora que se da con todos los subsidios. Cayó en el burocratismo.

¿Es cierto que Ud. participó en el proyecto de la ley 19327?

No, yo participé en el proyecto de la ley general de la cinematografía, que no es la 19327, ésta fue exclusivamente una ley de Robles Godoy. El es el padre, el hijo y el espíritu santo de esa ley.

¿Qué opina de esa ley 19327, le favoreció en algo?

En absoluto. Esa ley tenía nombre propio, que como bien se dice son leyes que se muerden la cola. Nació para Robles y murió con lo que hizo Robles.

¿Cuál es su opinión sobre la relación de competencia que existe entre los realizadores peruanos?

Siempre me he dado cuenta que he vivido en un país donde la ambigüedad -que en Europa la llaman eficacia- no es más que la carne que se come bien, es el canibalismo bien hecho. Todos sabemos que cada año en América hay miles de autores de algo y que ese mismo año son devorados por otros miles de autores nuevos o viejos ya establecidos. El canibalismo no es más que el reflejo de tres lógicas: la lógica del capital,

¹⁴ John Grierson (1898-1972). Realizador y productor. Fue fundador de la escuela documentalista inglesa y revolucionó el cine con nuevos métodos de filmación. Entre sus seguidores se encuentran cineastas como Rotha, Jennings y Cavalcanti.

de la industria y de la democracia. Esas tres lógicas llevan al canibalismo. En un país donde todos son demócratas, no se practica el cristianismo: amaos los unos a los otros sino comeos los unos a los otros, ese es el democratismo salvaje, cuando hay dinero e industria de por medio se come muy bien unos a otros. Todos son gordos y al mismo tiempo hay mucha mortandad. En el Perú donde no hay capital ni industria sólo nos queda comernos y eso es lo que ha hecho siempre el mundo cinematográfico nacional, devorarse unos a otros, pero no producir obras, nunca se ha avanzado en el nivel de conocimiento, solamente han engordado algunos y otros no han hecho nada.

¿Cuál fue la intención de El periódico de ayer?

El periódico de ayer es una película de una técnica llamada cine de collage, está trabajada en fragmentos. La intención no era buscar un cine de la fragmentación, que dicho sea de paso creo que era una buena fórmula, tanto en la novela, como en el cine. Uso la palabra cine de collage porque esa fue una de las críticas mayores que le hizo Ricardo Bedoya, a él le parecía que era un cine hecho de pedazos y que eso no contribuía a su ideal platónico de una narración fluida y transparente. Posición ideológica que yo siempre he discutido y que no creo válida. Yo creo, por ejemplo, que cualquier película del cine subterráneo americano, con toda su fragmentación, dice más que muchas de las películas comerciales que han hecho carrera en el cine americano. En el caso de *Periódico de ayer*, la fragmentación se hizo para poder mostrar cómo la visión de un hombre de los años 50, retro, un obrero de construcción recuerda la época de la dictadura civil de Manuel Prado y la dictadura militar de Odría.

¿Entendió el público este tipo de cine de fragmentos, de collage?

No lo sé porque en realidad nunca pude conversar con la gente de Inca Films sobre cómo había sido recibida la película. Ni sé tampoco si hicieron un seguimiento. No creo que lo hayan hecho, ellos solamente seguían sus propias películas. Ellos ni siquiera me dieron las facilidades para hacer la película a colores, lo cual fue una limitación, pero entiendo que eso pasa con la famosa teoría de los cuerpos propios y extraños. Yo estaba como un cuerpo extraño en ese momento en Inca Films, no tenía por qué tener película en color. Pero de todas maneras la hice y creo que deje claro para algunos que mi propuesta no era mala. Podría no gustarle a los «papás» de la crítica, pero a mucha gente sí le gustó. Quizá por que se vinculaba mucho con el bojerismo, con el voyerismo y la visión populista de ese momento. Quizá porque era poco usual en el cine de cortometraje o quizá porque había una búsqueda de localizaciones muy personales, sobre cómo veo yo los microbuses, la gente que sube y baja de ellos, la visión urbana, que creo que en ese momento a nadie le

preocupaba, salvo a Nelson García ¹⁵ que hizo en esa época *Un peruano calato*. Pero eso siempre ha sido visto como un cine feo, malo, un cine que no se debe hacer, porque es marginal, es una estética del feísmo que ataca mucho la concepción judeo cristiana que tienen todos ellos de que el cine debe ser algo divino y que no debe jamás atacar sentimientos sociales y políticos.

¿Qué significó para Uld. ganar el premio del Festival del CETUC?

Tengo una seria desconfianza, no por los premios en sí. El premio no es algo que a mí me entusiasme mayormente salvo que vaya acompañado de una bonificación en pecuniario. Y por lo tanto el único premio que sí me ha interesado ha sido el que se me dio por el Ensayo de Vallejo porque me significó una bonificación pecuniaria que me sirvió para resolver varios problemas económicos. Los demás premios nunca me han servido. Las premiaciones que he recibido no han influido en mí en lo absoluto, mas bien lo que siempre he sentido ha sido una ruptura con todo lo que se llamaría estamento de producción en este país. No he encontrado en los años que tengo ni un productor ni un cineasta ni un crítico vivo, sea de mi generación o de otra, con el cual yo haya tenido un nivel de diálogo. Siempre encontré en ellos que ya tenían un montón de prejuicios hechos sobre qué se debía financiar en el caso de los productores y que no, y en el caso de los realizadores qué se debía hacer con el discurso cinematográfico y qué no. Lo cual me demuestra que si se hiciera una división de dos orillas -siempre es bueno hacerla- yo estaría prácticamente en una isla o en la otra orilla como esos aguarunas cuando son vistos desde el bote que pasa con turistas y que están ahí sin vestidos modernos, en un islote fabricando su arco y su flecha o cazando alguna cosa, o contemplando el transatlántico que va por el centro del río cargado de cineastas y productores.

De su producción cinematográfica ¿con cuál de sus películas se ha sentido más satisfecho?

Con la trilogía *Huacon*, *Cuniraya* y *Un yanacona del norte*. Me parece que si se hubiera terminado, hace rato que le hubiera lavado el cerebro a muchos cineastas jóvenes que ahora veo y a muchos productores y realizadores. Hubieran entendido que la opción antropológica -como en

¹⁵ Nelson García (1945). Cineasta peruano con una vasta obra en el campo del cortometraje con documentales, ficción y animación. Ha ejercido la crítica de cine en la revista *Hablemos de cine* y en diarios locales. Ha sido presidente de la Asociación de Cineastas del Perú en el período 1991-1992. Una de sus historias de ficción se denomina *Desnudo griego vs. peruano calato* (1979)

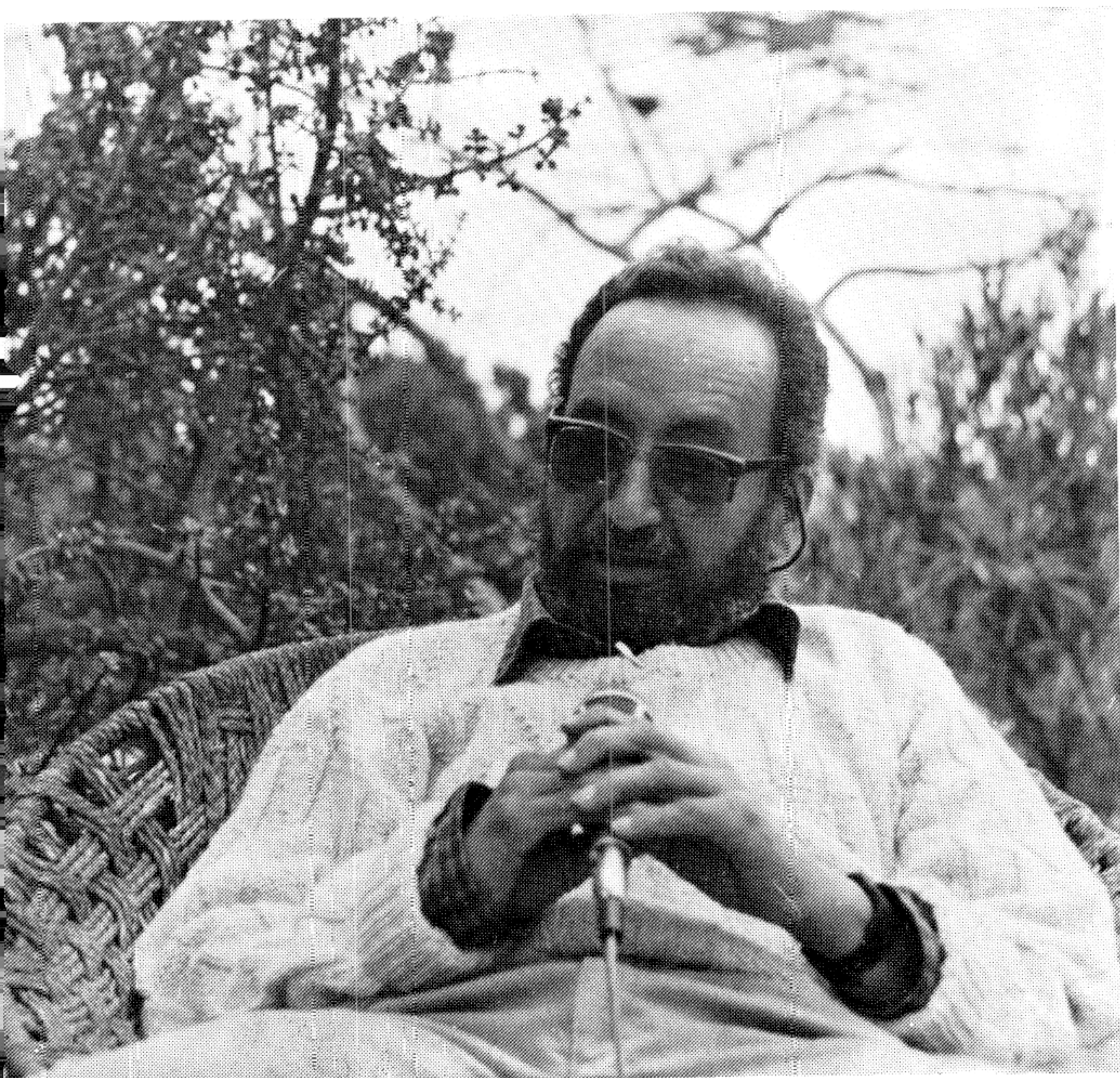
su momento fue mistificada por José Carlos Huayhuaca- era una solución mucho más trascendental y con muchas más profundidades teóricas que el inmanentismo de la estética pura con la cual él embarcó a todo un grupo generacional joven, en estos momentos vigente y cuyo reducto está hoy en la Universidad de Lima.

¿Algo más que quisiera agregar?

Bueno, que hagamos todo lo posible para que el cine peruano nazca, de buena o mala manera, aunque sea con fórceps. Aunque se puede desfigurar un poco al recién nacido, debido a la agresión que sufre por esos jalones, pero por lo menos va a vivir. El cine peruano es un nonato y su nacimiento no es sólo un trabajo de los realizadores, sino de cultura, de creación de valores y de compromiso con estos valores.



Armando Robles Godoy, cineasta audaz y polémico. Muy merecidamente se ha ganado un lugar especial en la historia del cine nacional.
(Foto: Cortesía Armando Robles Godoy)



Poeta y cineasta de gran talento, Pablo Guevara, inyectó al cine peruano de los sesenta el gusto por la contemplación y la reflexión del universo popular.
(Foto: Archivo CEDOC)



Escenas de *Ganarás el pan* (1965), primer largometraje de Armando Robles Godoy de corte semidocumental producido por Inti Films S. A. de Vlado Radovich. Con este filme Robles tuvo la oportunidad de probar a fondo su pericia técnica y talento personal.

(Fotos: Archivo CEDOC)



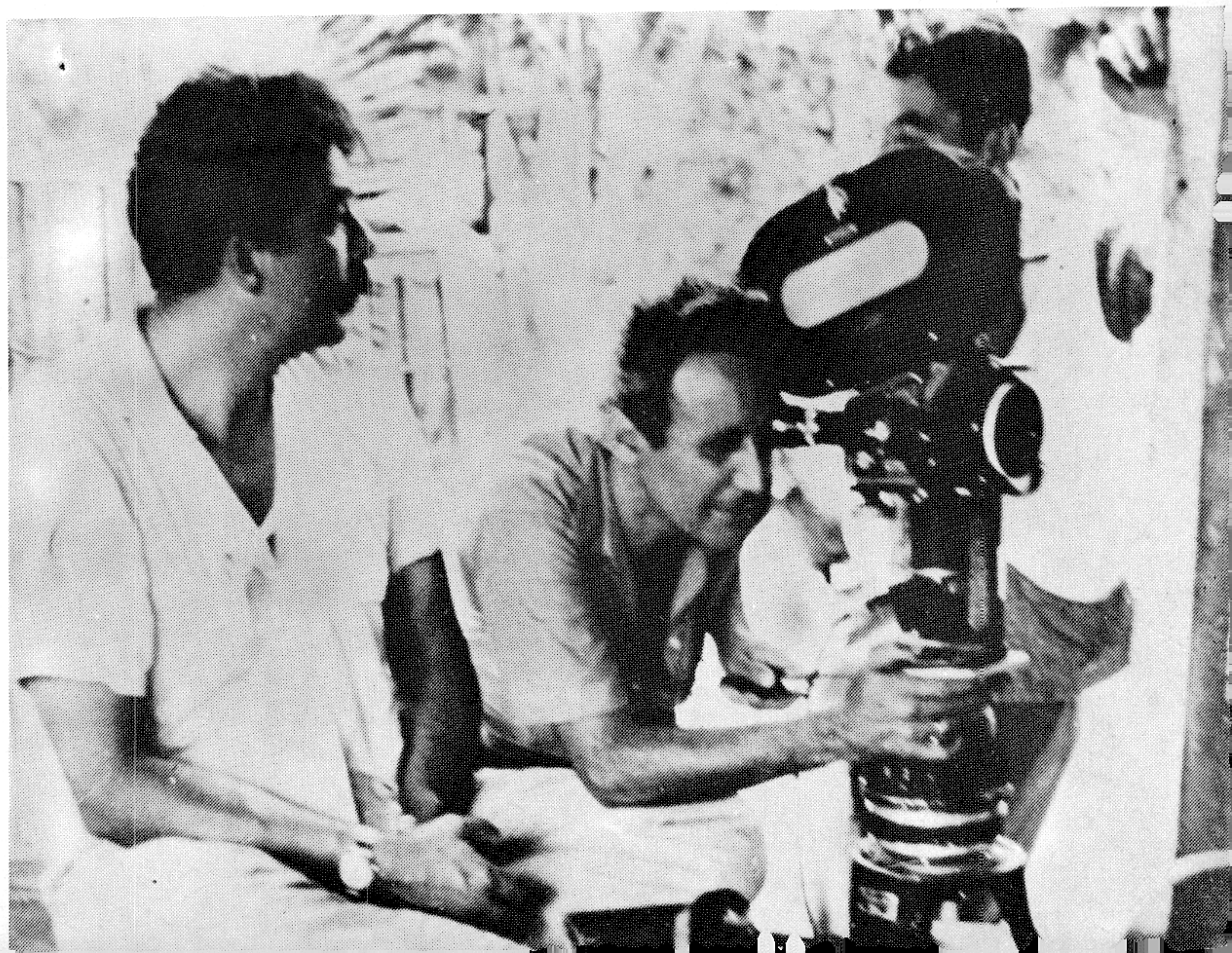


Con *En la selva no hay estrellas* (1966), Armando Robles demostró que el cine peruano también podía ganar premios internacionales (2do puesto en el V Festival de Moscú, 1967) en base a calidad técnica y carácter autorista.

Foto superior: Ignacio Quiroz, actor principal del filme.

Foto inferior: Robles con su director de fotografía el argentino Jorge Pratts.

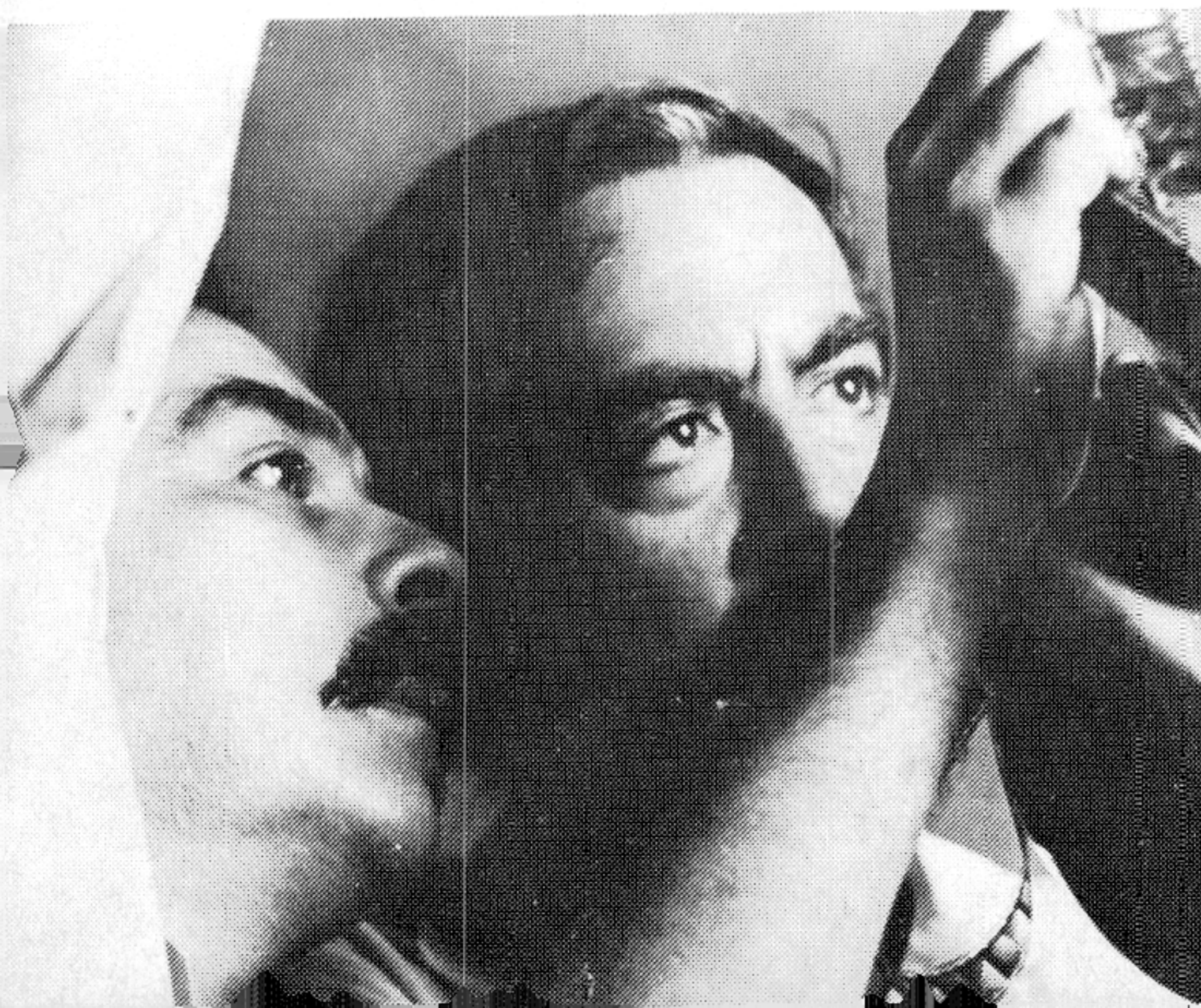
(Fotos: Archivo F. Guzmán)





Según Armando Robles Godoy, *En la selva no hay estrellas* fue la película clave que le permitió seguir adelante. Los premios, las críticas y la taquilla obtenida le abrieron las puertas para sus siguientes realizaciones.

(Foto: Archivo F. Guzmán)



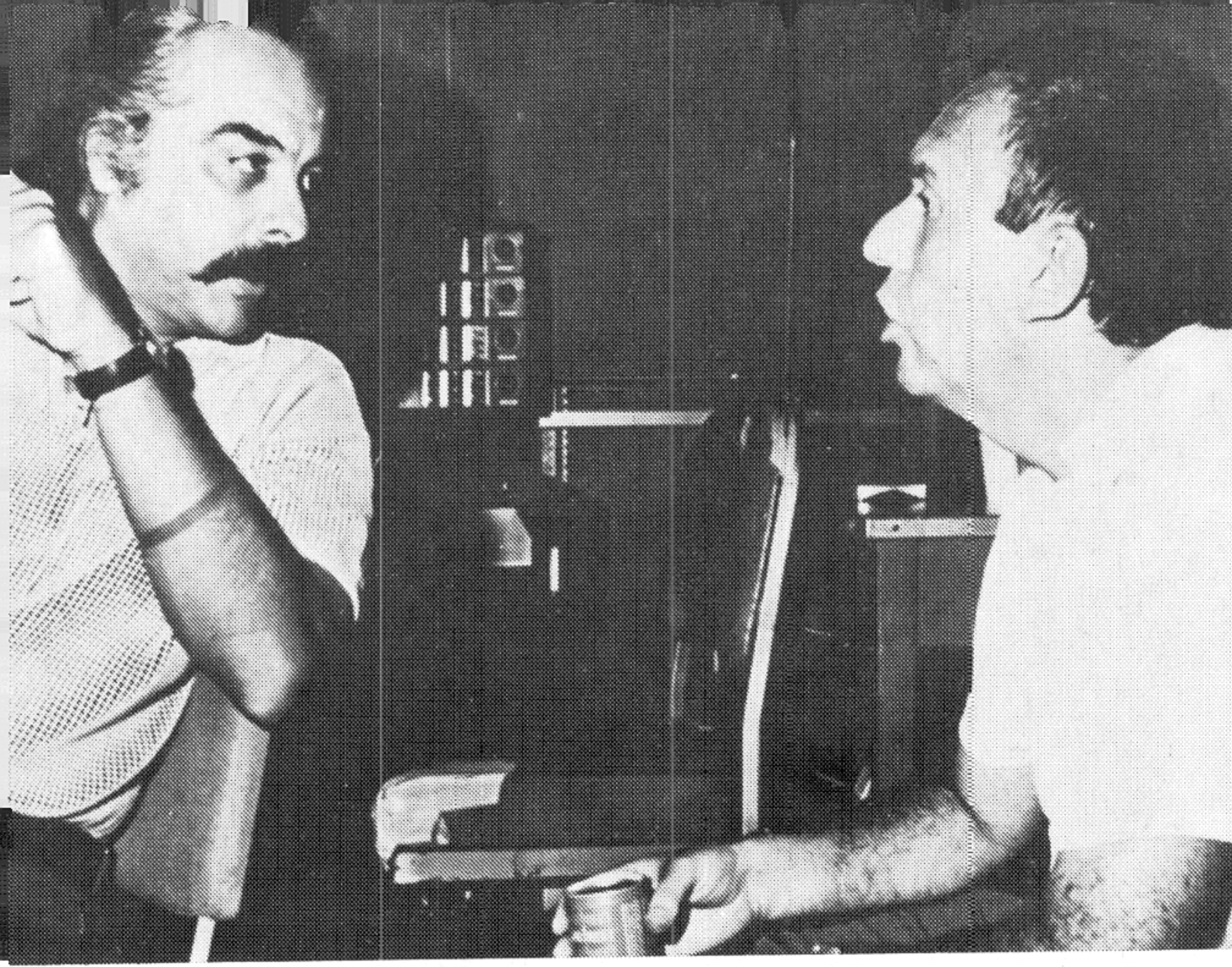
Los hermanos Armando y Mario Robles Godoy examinando material fílmico de *La muralla verde* (1970).

(Foto: Archivo F. Guzmán)



Dos momentos de la filmación de *La muralla verde* (1970) de Armando Robles Godoy. Foto superior: Julio Alemán y Sandra Riva. Foto inferior: Director y equipo técnico en pleno rodaje. Esta película obtuvo 14 premios internacionales siendo el más destacado el "Hugo de Oro" del Festival de Chicago de 1970. (Fotos: Archivo CEDOC)





Enrique Pinilla (fundador de la Escuela de cine y televisión de la Universidad de Lima) fue el compositor que musicalizó la mayor parte de la obra cinematográfica de Armando Robles Godoy. En la foto ambos personajes discuten pormenores de una grabación. (Foto: Archivo F. Guzmán)

Armando Robles y Enrique Pinilla durante la grabación de la música de *Espejismo* (1972), en un estudio de Hollywood. (Foto: Cortesía Rafaela García de Pinilla)



Fotogramas de *Semilla* (1967) de Pablo Guevara. Este cortometraje demostró que es posible superar el folklorismo ingenuo y sin calidad para dar paso a un cine realista con acento contemplativo. Su autor dice que es una película de itinerario que antecedió a su equivalente *Gregorio* del Grupo Chaski (1984). (Fotos: Archivo *Hablemos de cine*)





Otra faceta de Pablo Guevara fue la crítica cinematográfica. En la foto el realizador con el grupo de redactores de la revista *Hablemos de cine*: Juan Bullitta, Nelson García, Reynaldo Ledgard, Augusto Tamayo, Carlos Rodríguez Larraín, Federico de Cárdenas, Eduardo Ciotola, Ricardo Bedoya, Isaac León, Pablo Guevara y José Carlos Huayhuaca. (Foto: Archivo *Hablemos de cine*)

Este libro se terminó de
imprimir en los talleres gráficos
de la Universidad de Lima en el
mes de octubre de 1993

El cine en el Perú: 1950-1972/
Testimonios es la segunda parte y
continuación del proyecto de
recuperación de la memoria oral de la
historia del espectáculo cinematográfico
en el Perú. En esta entrega damos a
conocer algo más del contexto y la
vivencia de esta actividad contada por
sus auténticos y principales
protagonistas (Andrés Ruszkoski, Miguel
Reynel, Desiderio Blanco, Isaac León,
Juan Bullitta, Manuel Chambi, Eulogio
Nishiyama, Luis Figueroa, Vlado
Radovich, Oscar Kantor, Armando Robles
y Pablo Guevara).

Los temas tratados en esta oportunidad
son: El despertar de la cultura
cinematográfica, la importancia de la
fundación de la Cinemateca
Universitaria, el aliento del cineclubismo
y la crítica de cine en la formación de
nuevas generaciones de cinéfilos y
cineastas, la grata sorpresa de la
"Escuela del Cuzco" y su valioso aporte
de un cine regional, la lamentable
historia de las coproducciones, las
tribulaciones y recuerdos de los
realizadores extranjeros en el Perú, la
fallida experiencia autorista y muchos
otros temas más que nos dan un
panorama claro del desarrollo del cine
peruano en esos años.

U. DE LIMA - BIBLIOTECA



092457

contra
texto